

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N. 12, 2014



Scripta Alumni

NÚMERO 12 ANO 2014

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 (UTFPR), 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, Otto Leopoldo Winck, 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. 12 (2014) - . - Curitiba, PR: Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2014 -.

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. 12, 2014

SUMÁRIO

5 Apresentação

IDENTIDADES

7 A jornada do herói em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo
Mara Bilk de Athayde

19 Aspectos de identidade cultural revelados em *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht
Viviane Prass Galvão

INTIMISMO

31 Entre confetes e melancolias: Uma leitura do conto *Restos do carnaval*, de Clarice Lispector
Moisés Gonçalves dos Santos Júnior

50 *Harmada*, de João Gilberto Noll: Narrador intimista pós-moderno
Patrícia Fabro Barbosa

AUTORREFLEXIVIDADE

64 Obras que falam de si, *Viagens na minha terra* e *O ano da morte de Ricardo Reis*
Bárbara Marçal Celestino



- 82** A desconstrução do romance romântico em Machado de Assis: uma leitura autoteórica de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*
Rodrigo Gonçalves Sobrinho

CONSTRUÇÃO NARRATIVA

- 99** O efeito estético em *O imortal*, de Machado de Assis
Josiel dos Santos Lima
- 111** Literatura de cordel e morte em *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto*, de Jorge Amado
Prila Leliza Calado
- 124** *A terceira margem do rio* e *História porto-alegrense*: Duas vidas à margem de um rio
Maria da Consolação Soranço Buzelin

VEROSSIMILHANÇA

- 137** *Solfieri* de Álvares de Azevedo: O fantástico na literatura brasileira
Dione Mara Souto da Rosa
- 149** *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht: Análise do texto a partir da concepção de realismo de Lukács
Winston Tavares Mello

RUPTURAS

- 158** A ancestralidade familiar como microcosmo da história colonizadora de Portugal em Angola
Luiz Fernando Warumby
- 177** Para além do Sadismo: Retomada da potência em Sade
Edson Burg

191 Normas para publicação



APRESENTAÇÃO

A *Scripta Alumni* número doze se destaca pela diversidade: de temas e de gêneros literários. Essa característica aparece não apenas no número de seções, mas também nos autores e obras escolhidos para estudo, nos treze artigos que a revista apresenta. Sendo assim, esta edição traz seis seções: *Identities*, *Intimism*, *Authorreflexivity*, *Construction narrative*, *Verossimilhança* e *Rupturas*.

A primeira seção, intitulada *Identities*, reúne textos que analisam o aspecto identitário em diferentes âmbitos. O artigo *A jornada do herói em "Ponciá Vicêncio"*, de *Conceição Evaristo* baseia-se no monomito e nas concepções de Joseph Campbell, que analisa a identidade individual. Partindo para a relação entre sociedade, cultura e identidade, *Aspectos de identidade cultural revelados em "A ópera dos três vinténs"*, de *Bertolt Brecht*, focaliza a figura do malandro e a função que o personagem desempenha na história.

Em *Intimism*, segunda parte da revista, a literatura brasileira ganha espaço. *Entre confetes e melancolias: Uma leitura do conto "Restos do carnaval"*, de *Clarice Lispector*, e *"Harmada"*, de *João Gilberto Noll: Narrador intimista pós-moderno* coincidem na análise, ao evidenciar os personagens, o aspecto narrativo peculiar e a dualidade que caracteriza os textos de Noll e Clarice, sutis e contundentes ao mesmo tempo.

As literaturas portuguesa e brasileira são as tônicas dos trabalhos reunidos na terceira parte desta edição da *Scripta Alumni*. Sob o título *Authorreflexivity*, o trabalho *Obras que falam de si, "Viagens na minha terra"* e *"O ano da morte de Ricardo Reis"*, analisa os textos de Saramago e Garrett à luz da teoria de Jonathan Culler. O segundo artigo dessa seção, intitulado *A desconstrução do romance romântico em Machado de Assis: uma leitura autoteórica de "Memórias póstumas de Brás Cubas"* e *"Dom Casmurro"*, relaciona a metalinguagem à narrativa realista e à oposição ao modelo romântico.

Entre os três artigos que compõem a parte *Construction narrative*, o primeiro, intitulado *O efeito estético em "O mortal"*, de *Machado de Assis*, investiga os recursos que permeiam a narrativa machadiana, tendo como base a teoria de Wolfgang Iser. Já em *Literatura de cordel e morte em "De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto"*, de *Jorge Amado*, analisam-se a interferência do tema e da confluência narrativa no texto do autor baiano. Por fim, em *"A terceira margem do rio"* e *"História porto-alegrense": Duas vidas à margem de um rio*, contos de Guimarães Rosa e Moacyr Scliar são focalizados com base em três instâncias fundamentais: tempo, narrador e personagem.



Na seção *Verossimilhança*, dois trabalhos se complementam. O primeiro deles, "*Solfieri*" de *Álvares de Azevedo: O fantástico na literatura brasileira* relaciona o exacerbamento, característica comum ao texto romântico, com o fantástico, em um jogo que refrata e questiona a realidade. O segundo trabalho, "*Um homem é um homem*", de *Bertolt Brecht: Análise do texto a partir da concepção de realismo de Lukács*, evidencia outro nível de verossimilhança, que permeia a literatura brechtiana como um todo, mas que é oposta (e, de certa forma, está associada) àquela que é discutida no primeiro artigo.

Em *Rupturas*, última parte da revista, a família e todas as problemáticas típicas que envolvem esse microcosmo social são discutidas na literatura de António Lobo Antunes, no trabalho *A ancestralidade familiar como microcosmo da história colonizadora de Portugal em Angola*. Somando-se às leituras que enfatizam o sadismo, mas propondo uma nova leitura das obras de Sade, o artigo *Para além do Sadismo: Retomada da potência em Sade* sai do chichê analítico, para mencionar a filosofia por trás dos textos sadeanos, em consonância com os estudos de Deleuze, Barthes e Klossowski.

Cumprida a etapa da apresentação dos artigos aqui reunidos, resta a você, caro leitor, desempenhar seu papel, afinal, parafraseando os teóricos da Estética da Recepção, esta revista também "precisa de alguém que a ajude a funcionar". Então, para que possamos honrar essa atribuição, começamos pela escolha do tema que nos desperta maior interesse (além de algum prazer), na hora da leitura.

Bom estudo (e bom divertimento).

Verônica Daniel Kobs

Editora



A JORNADA DO HERÓI EM *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO¹

Mara Bilk de Athayde²

RESUMO: Este trabalho analisa a trajetória da personagem-título do romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, como paralelo da jornada do herói mitológico, em busca do conhecimento de si próprio e do mundo. Utiliza-se para esse fim uma adaptação da estrutura nuclear da jornada mítica do herói, o monomito, observada em todos os povos e culturas, separação-iniciação-retorno, proposta por Joseph Campbell, na obra seminal *O herói de mil faces*. O emprego da abordagem arquetípica, via de acesso às manifestações culturais humanas, objetiva conduzir à compreensão aprofundada da personagem e da comunidade africana de onde provém. As etapas da busca individual incluem o retorno às raízes e o resgate da memória ancestral para dignificar seu grupo étnico.

Palavras-chave: *Ponciá Vicêncio*. Conceição Evaristo. Monomito. Campbell.

ABSTRACT: This article analyzes the trajectory of the title-character in Conceição Evaristo's novel *Ponciá Vicêncio*, as a parallel of the mythological hero's adventure in search of self-discovery and knowledge of the world. It is structured as an adaptation of the standard path of the hero, the nuclear unit of the monomyth, separation-initiation-return, common to all peoples and cultures that Joseph Campbell discusses in his seminal work *The hero with a thousandfaces*. Its objective in using an archetypal approach, which allows access into human cultural manifestation, is to lead into deeper understanding of the character, Ponciá, and of the African community where she lives. The several phases of the quest include return to the character's African roots and the redemption of her people's dignifying ancestral memory.

Keywords: *Ponciá Vicêncio*. Conceição Evaristo. Monomyth. Campbell.

¹ Artigo recebido em 16 de setembro de 2014 e aceito em 16 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo.

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



INTRODUÇÃO

Dentre as obras de Conceição Evaristo, seu primeiro romance *Ponciá Vicêncio* (2003) é a mais elogiada pela crítica literária – ganhou versão em língua inglesa pela Host Publications – e, desde o lançamento, vem sendo objeto de inúmeros estudos acadêmicos. A história poética da menina negra, que busca compreender seu pequeno mundo e os que nele vivem, é uma combinação intrincada de mito e fantasia, de dor, violência e injustiça, o que permite diferentes níveis de leitura. Para o professor Eduardo de Assis Duarte:

O texto destaca-se também pelo território feminino de onde emana um olhar outro e uma discursividade específica. É desse lugar marcado, sim, pela etnicidade que provém a voz e as vozes-ecos das correntes arrastadas. Vê-se que no romance fala um sujeito étnico, com as marcas da exclusão inscritas na pele, a percorrer nosso passado em contraponto com a história dos vencedores e seus mitos de cordialidade racial. Mas, também, fala um sujeito gendrado, tocado pela condição de ser mulher e negra num país que faz dela vítima de olhares e ofensas nascidas do preconceito. (DUARTE, 2006, p. 308)

O romance afro-brasileiro apresenta um discurso vinculado às matrizes culturais africanas – marcado no romance de Evaristo pela necessidade de recuperar a memória ancestral – num “discurso revelador de um processo de conscientização do ser negro entre brancos” (BERND, 1988, p. 48). O périplo de Ponciá é representativo da inferiorização da mulher negra em nossa sociedade, o que inclui a própria autora. “Há uma relação muito grande entre o sujeito autoral com a ficção na literatura afro-brasileira. Mas Ponciá tem uma história própria, embora eu parta da vivência na comunidade negra para tirar os elementos da ficção” (EVARISTO, 2007, p. 1).

A autora admite que se utiliza de memórias pessoais acumuladas durante toda a vida para descrever o sofrimento de seus antepassados na diáspora negra e o martírio da escravidão:

Ponciá Vicêncio nasceu talvez de um acúmulo de memória, de palavras, de situações vividas e testemunhadas por mim. (...). É uma escrita realista, na medida em que é a narrativa de fatos relacionados à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil. (Evaristo, 2007, p. 4)



O romance é estruturado como narrativa de memória, em que o narrador adulto resgata reminiscências. A personagem-título é perseguida pelo passado, que procura desvendar em constante fusão com o presente. As lembranças de cenas cotidianas da infância e da adolescência, envolvendo sua família e a comunidade, são apresentadas de forma fragmentada e em contraposição a reflexões de vida de uma Ponciá já adulta. Desse modo, a personagem busca unir os recortes que compõem a sua história, a fim de reconstruir o passado e buscar compreender quem ela é realmente na cadeia de seres humanos que a precederam.

Em resumo, o enredo do romance é a reconstrução de lembranças do passado que leva Ponciá da infância na Vila Vicêncio à partida em busca de vida melhor na cidade grande; ao grande vazio em que se transformaria sua existência, e, finalmente à descoberta do que “devia fazer. Ia tomar o trem, voltar ao povoado, voltar ao rio” (EVARISTO, 2003, p. 123). A estrutura circular da narrativa é evidenciada pela repetição nas frases de abertura e fechamento de referências ao arco-íris, símbolo dos mistérios da natureza, recorrente no enredo.

Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a sua infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino (p.9). Lá fora, no céu cor de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio. (EVARISTO, 2003, p. 128)

A missão de Ponciá é servir de elo entre gerações. Antes mesmo do nascimento para o mundo factual, o bebê, no ventre na mãe já apresentava sinais de que seria diferente: ria e chorava. “O aviso de que a menina estava apenas emprestada no seu ventre foi dado ali pelos sete meses” (EVARISTO, 2003, p. 124).

A circularidade do enredo e o significado subjacente à personagem, como elo com as verdades mais profundas da natureza, tornam pertinente a leitura arquetípica do romance. Para a reconstrução das lembranças do passado que leva a heroína do romance da infância à idade adulta, sempre em busca de autoconhecimento e do conhecimento de sua relação com o mundo, valemo-nos, portanto, da estrutura do monomito, proposta por Joseph Campbell, no seminal *O herói de mil faces* (1990). Estabelecemos um paralelo entre a jornada de Ponciá Vicêncio e o modelo padrão da aventura do herói mitológico, com o objetivo de utilizar o poder do mito como “abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas” (CAMPBELL, 1990, p. 6) para uma análise compreensiva da personagem.

Para estruturar essa trajetória adaptamos o percurso padrão da aventura mitológica do herói, apresentado por Joseph Campbell que, por sua vez amplia



a fórmula representada nos ritos de passagem: separação-iniciação-retorno, que o autor considera a unidade nuclear do monomito. A obra de Campbell é leitura obrigatória para todos os que desejam aprofundar-se no estudo da simbologia das diversas mitologias, folclores rituais de passagem de inúmeros povos. Campbell enfatiza que todos os elementos mágicos e misteriosos são, na verdade, símbolos para representar as profundezas inexploradas do nosso inconsciente.

As três fases da aventura do herói compreendem diversas etapas no caminho de uma apoteose que, segundo Campbell, corresponde à percepção do amor ilimitado que mora dentro de todo ser sensível e inspira a paz e a liberdade para viver. O herói está pronto para o retorno, como portador da benesse conquistada, que deve ser estendida à comunidade. Algumas dessas etapas, presentes na jornada de Ponciá, são mencionadas dentro da macroestrutura que utilizamos para analisar a personagem do romance.

SEPARAÇÃO

Assim, a infância de Ponciá nos é apresentada na Vila Vicêncio, Conceição Evaristo compõe uma narrativa em que passado e presente se fundem na reconstrução da memória histórica e cultural do indivíduo e da comunidade, Ficamos sabendo sobre a infância de Ponciá, sua família (mãe, pai, irmão e Vô Vicêncio); sobre uma herança que o avô deixara para a menina; sobre os remédios e conselhos de uma velha sábia Nenguá Kainda; sobre o artesanato em barro que ela e a mãe faziam. Ponciá passava quase todo o tempo brincando sozinha, no lago, por entre o milharal. Tinha medo de passar por debaixo do arco-íris e virar homem, porque na infância, ela “gostava de ser menina” (EVARISTO, 2003, p. 9). Era uma criança feliz, mas não conhecia a história de sua origem africana. Apresentava profunda inquietação de que o leitor toma conhecimento já no início do romance: “Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a sua infância” (p. 13).

A personagem-título vive perturbada por um sentimento de incompletude. Junto com esse sentimento desenvolve uma crise de identidade que manifesta no não reconhecimento de seu nome, Ponciá Vicêncio. “Menina, tinha o hábito de ir à beira do rio e lá, se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa” (EVARISTO, 2003, p. 19). Quando pronuncia o primeiro nome, de origem africana, experimenta sensação de estranhamento como se estivesse chamando por outra pessoa. Já o seu sobrenome é conhecido, tem procedência europeia e pertence àquele que é o dono das terras e da vida das pessoas que moram na vila, é o símbolo da escravização e objetificação a que seu povo foi submetido. Usar este sobrenome “era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo” (p. 29). A tortura metafórica estabelece a relação entre o poderio do senhor e a submissão dolorida do escravo, cujas



consequências seus descendentes carregam até o dia de hoje. O nome Vicêncio apenas substitui o ferro de marcar.

O vazio existente em Ponciá, referido inúmeras vezes no decorrer da história, toma diversas configurações. “A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, citado em HALL, 2003, p. 9). Ponciá desprovida de uma história e de uma subjetivação própria, sente-se ninguém, posto que neste processo sua identidade foi apagada.

Quando começa a questionar sua própria história e identidade, demonstra desejo de romper com o sistema opressor:

O tempo passou deixando marca daqueles que foram feitos donos das terras e dos homens, porém, e Ponciá? De onde haveria surgido Ponciá? Por quê? Em que espaço do tempo estaria estabelecido e escrito o significado de seu nome? Ponciá Vicêncio era pra ela um nome que não tinha dono. (EVARISTO, 2003, p. 29)

Neste momento, Ponciá toma consciência de que precisa buscar novo destino a fim de burlar o ciclo de violência e exclusão social sob o qual sua história fora escrita. Este se torna o grande objetivo da menina Ponciá. O primeiro passo é aprender a ler. O pai, modelo de retidão e severidade, temperada pelo amor à família, apenas sabia reconhecer as letras, mas não juntá-las em leitura coerente. Ponciá seria diferente, iria adiante. Assim, convence a mãe a deixá-la frequentar a escola mantida por padres missionários. Quando já estava formando as palavras, porém, as aulas chegam ao fim juntamente com as missões religiosas.

Mas a determinação de Ponciá fez com que aprendesse a ler sozinha. A mãe apóia a iniciativa da filha e, desde cedo, profetiza o seu futuro: “Era melhor deixar a menina aprender a ler. “Quem sabe, a estrada da menina seria outra” (EVARISTO, 2003, p. 28). Para Ponciá a leitura é o código de acesso para “autorizar o texto da própria vida” (p. 127), um saber necessário para conquistar a própria liberdade, a chave para abrir as portas de um novo destino.

Aos dezenove anos, após a morte do pai, sente que precisava encontrar um caminho diferente para si mesma. A insatisfação com a vida, um sentimento de incompletude, despertam em Ponciá o desejo de partir. “Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres (...). Acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova” (EVARISTO, 2003, p. 33).

Ponciá decide, então, sair da vila e ir para a cidade, em busca de um destino diferente. É o momento da **separação**: “O herói sente-se só e algum acontecimento o impele a deixar o conforto do lar. (...) o destino convocou o herói e



transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (CAMPBELL, 1990, p. 66). A heroína aceita a aventura que irá transformá-la.

O **chamado da aventura**, o primeiro dos sinais indicados por Campbell, na fase da **separação**, pode ocorrer de maneira consciente ou inconsciente. O autor assinala que todos esses eventos misteriosos são símbolos dos mistérios das profundezas inexploradas do nosso inconsciente. Portanto, o chamado da cidade grande faz com que a heroína deixe a casa paterna em troca do lugar que possibilitará a transformação de sua vida psicológica, transformação esta que não aconteceria na vila Vicêncio. Trata-se de uma jornada, segundo Campbell, que todo ser humano percorre de maneira inconsciente ao longo da vida.

Esta partida pode ser considerada uma nova diáspora, visto que a vida dos habitantes da vila Vicêncio guarda relação com a diáspora de seus ancestrais africanos, trazidos à força para o cativeiro. A nova diáspora, iniciada por Ponciá, pode ser entendida como voluntária, embora as condições miseráveis de vida na Vila Vicêncio fossem fator determinante.

Iniciada a jornada heroica, surge sempre nas narrativas populares um ente sobrenatural que ajudará o herói a vencer “as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se” (CAMPBELL, 1990, p. 39). É um paralelo, nos mitos e contos populares, do auxílio que recebe, no mundo factual, alguém que esteja em dificuldades. O **auxílio sobrenatural**, nas narrativas mitológicas, representa as forças do desconhecido que ajudam o/a herói/heroína a continuar a jornada, Embora essas forças possam também destruir, pois seu objetivo é fazer com que o viajante aprenda algo sobre si mesmo. O auxílio sobrenatural vem, frequentemente, na forma de um amuleto, ou objeto mágico, a que o herói recorre quando se vê em perigo.

Na trajetória de Ponciá, existem várias pessoas que de alguma forma a auxiliam. Na Vila Vicêncio, é relevante a figura da mãe, que lhe ensina a arte de trabalhar o barro e apresenta-lhe uma imagem positiva do feminino. Da ordem do sobrenatural é o auxílio que vem da velha sábia Nengúá Kainda, figura mística que representa a tradição e a religiosidade africana. A anciã conhece toda a vida de Ponciá, passado – antes mesmo de seu nascimento – presente e futuro. É a sábia mulher que costuma anunciar a Ponciá “que em qualquer lugar, em qualquer tempo, a herança que Vô Vicêncio tinha deixado para ela seria recebida” (EVARISTO, 2003, p. 61). Quando Ponciá retorna à vila, em busca da mãe e do irmão, e só encontra a casa vazia, vai ao encontro da sábia mulher, que prevê o reencontro dos três e acalma sua angústia.

Como já citado anteriormente, o auxílio sobrenatural pode vir em forma de um amuleto ou objeto mágico, concedido pela entidade sábia. O amuleto mágico para Ponciá é a imagem de Vô Vicêncio, que ela mesma esculpira e voltara para buscar na Vila. A pequena escultura de barro a faz resistir e esperar o tempo certo de encontrar os seus.



Ela beijou respeitosamente a estátua sentindo uma palpável saudade do barro. Ficou por uns instantes trabalhando uma massa imaginária nas mãos. Ouviu murmúrios, lamentos e risos... Era Vô Vicêncio. Apurou os ouvidos e respirou fundo. Não, ela não tinha perdido o contato com os mortos. E era sinal de que encontraria a mãe e o irmão vivos. (EVARISTO, 2003, p. 74-75)

A imagem está associada a um dos mistérios recorrentes do romance, a herança de Vô Vicêncio. Toda a trajetória de Ponciá conduz ao resgate desta herança. Conforme os fatos passados se unem ao presente, Ponciá vai moldando lentamente o significado dessa herança, da mesma forma que moldara a figura do avô em barro. A pequena imagem simboliza toda a história do povo africano, marcada pela brutalidade e pelas separações que geraram as mutilações identitárias e culturais estampadas na expressão de tristeza da imagem e, mais visíveis no braço cotó.

A imagem do homem de barro é o elo de Ponciá com suas raízes africanas, libertando-se da alienação identitária e do isolamento social. Num primeiro momento, a misteriosa herança é revelada na semelhança física entre o avô e a menina. Logo após aprender a andar, ela começa a imitar o jeito de caminhar do avô, que escondia atrás do corpo o braço mutilado. A maior surpresa não foi a precocidade da menina, mas o modo como andava: "Com um dos braços escondido às costas e a mãozinha fechada como se fosse cotó" (EVARISTO, 2003, p. 16).

Quando a mãe de Ponciá vira a imagem, tomara um susto. Por não compreender, ainda, o misterioso elo entre o avô e a menina, Maria Vicêncio guardara a pequena escultura, envolta em palha de bananeira, em um caixote – como fazia por hábito antes de entregar os objetos de barro ao marido, que posteriormente os venderia na "terra dos brancos". A atitude do pai de Ponciá, ao examinar o homem de barro é estranha: "A boca ensaiava sorrisos, mas no rosto, a expressão era de dor" (EVARISTO, 2003, p. 22). E entrega-o para a menina com um gesto ritualístico: Ponciá recebe o avô-barro como autoridade legitimamente constituída para proteger e preservar o tesouro cultural e identitário existente em sua própria essência.

A explicação para o braço mutilado de Vô Vicêncio é posteriormente revelada a Ponciá. Como inúmeros ex-escravos, Vô Vicêncio, sua mulher e filhos eram mantidos dentro das terras do Coronel como mão de obra para trabalhar no canavial, enriquecendo o mesmo senhor que, posteriormente, venderia três de seus quatro filhos, supostamente protegidos pela lei do ventre-livre. Num ato de ira e revolta contra a opressão sofrida ao longo de tantos anos, o avô de Ponciá mata a esposa com uma foice e, tomado pelo desespero, decepa a própria mão, na tentativa frustrada de suicidar-se. A partir deste incidente, Vô Vicêncio enlouquece: repete as mesmas palavras, chorando e rindo ininterruptamente, até sobreviver a morte. "Assistiu, chorando e rindo, aos sofrimentos, aos tormentos de todos. E só quando acabou de rir todos os seus loucos



risos e de chorar todos os seus insanos prantos, foi que Vô Vicêncio se ficou calmo” (EVARISTO, 2003, p. 51).

A percepção da heroína de que lhe cabe preservar a memória dos ancestrais cumpre a função do que Campbell denomina de “**passagem pelo primeiro limiar**” (CAMPBELL, 1990, p. 3, ênfase acrescentada). Transposto este, tem início a fase da **iniciação** da personagem, no caminho de provas, em que a heroína “deve sobreviver a uma sucessão de provações” (p. 102). A viagem no trem desconfortável e a chegada da menina confusa à cidade grande é um paralelo à diáspora de seu povo e à história de exclusão, violência, ausências, separações e privações que sofre até os dias de hoje.

INICIAÇÃO

Em sua jornada épica, o herói (heroína) deve romper limiares, isto é, barreiras onde as forças do abismo se concentram, enfrentando perigos e guardiões que impedem seu avanço. Ponciá chega à cidade desejando encontrar um lugar menos opressor, mas sua jornada ao desconhecido está apenas começando e “deve sobreviver a uma sucessão de provações” (CAMPBELL, 1990 p. 102). O guardião de limiar, em muitas histórias, é uma entidade de difícil definição, dotada de poderes que podem destruir o herói, em forma de um monstro ou das dificuldades internas, traumas e limitações do herói, como acontece na trajetória de Ponciá. Para vencê-lo e seguir no caminho da reflexão, é preciso encontrar apoio.

Na cidade, Ponciá efetivamente recebe ajuda de outras pessoas. Nos primeiros dias, refugiada na escadaria de uma igreja, recebe indicação de um emprego. A primeira patroa ensina-lhe algumas tarefas que lhe permitem sobreviver na cidade grande. Ponciá aprende muito, mas não o suficiente para ascender socialmente.

Foi aprendendo a linguagem dos afazeres de uma casa da cidade. Nunca esqueceu o dia em que a patroa lhe pediu para que ela pegasse o peignoir, e atendendo prontamente ao pedido ela levou-lhe a saboneteira. Errava muito, mas ia aprendendo muito também. (EVARISTO, 2003, p.43)

Depois de muitos anos de trabalho como empregada doméstica, Ponciá consegue comprar um barraco na periferia. Para uma mulher, negra, semianalfabeta e pobre, restam os espaços periféricos da grande cidade, Ponciá caminha na cidade como se fosse invisível.



A prática camuflada da discriminação, ao lado de um discurso democrático racial, insere a mulher negra num contexto que denominaríamos aqui como espaço de falta. Sofrendo uma tripla discriminação – racial, social e sexual –, a mulher negra, numa sociedade racista e discriminadora, nada mais faz que acumular perdas no que se refere à dificuldade de sua inserção nos quadros sociais representativos do país. O silêncio em que vem envolvida sua figura e a ausência quase toda de sua representação social evidenciam a perversão e/ou hipocrisia em que está assentada nossa sociedade. (NASCIMENTO, 2008, p. 50)

Segundo Hommi Bhabha (1998), o colonizado pode incorporar todos os elementos da cultura colonizadora, mas nunca será como um deles. Embora o romance retrate uma época posterior à abolição, a condição social do negro pouco mudou. É um tipo de romance que, segundo Assis Duarte, “busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão (...) o longo *Day after* da abolição, que se prolonga pelas décadas seguintes e chega ao século XXI” (DUARTE, 2008, p. 4).

A relação tumultuosa com o marido e os abortos sucessivos são outras tantas provas, que Ponciá prefere não enfrentar, fugindo da realidade para refugiar-se nas memórias. “Ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro” (EVARISTO, 2003, p. 19).

Sem saber como lidar com os alheamentos cada vez mais frequentes da protagonista, o marido transforma seu “medo de abeirar-se num vazio que era só dela” (EVARISTO, 2003, p. 66) em agressividade: “Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa” (p. 96). O marido de Ponciá, brutalizado também pela vida difícil, não sabe lidar com a situação. Apenas quando o pensamento de matar a mulher lhe ocorre é que o homem cai em si assustado: “Ele ficou com remorso guardado no peito. A mulher devia estar doente, devia estar com algum encosto” (p. 97).

Os homens que Ponciá conheceu falam pouco, ou não falam. Para a indiana Gayatri Spivak (2010), o silenciamento está relacionado à questão do subalterno, aquele que não participa, ou participa pouco do sistema imperialista colonial, sendo a condição de subalternidade o silêncio, a perda de voz. Os homens da vida Ponciá, pai, irmão e marido, também não falam.



RETORNO

Os sete abortos que sofreu, por problemas sanguíneos, a incompreensão inicial do marido que bate na mulher para trazê-la à realidade, a falta de diálogo entre os dois, acabam por minar os sonhos da jovem Ponciá, que quando pequena, como mãe, queria ter uma família semelhante à sua: "Um dia também ela teria um homem que, mesmo brigando, haveria de fazer tudo que ela quisesse e teria filhos também" (EVARISTO, 2003, p. 27). Mas Ponciá depois de muitas perdas e desencontros também emudece. Após anos de sofrimento e muito refletir, Ponciá sente que está na hora de regressar à vila, sente-se livre para cumprir o seu destino: "Depois de tantos anos recolhida (...) Ponciá sorriu, gargalhou, chorou, dizendo que sabia o que devia fazer. Ia tomar o trem, voltar ao povoado, voltar ao rio" (p. 120).

A permanência na cidade exigiu sacrifícios, a transposição de barreiras, mas foi decisiva para sua transformação.

Seu regresso à vila, onde ela "não mais se perderia" (EVARISTO, 2003, p. 128), representa a reintegração nas raízes de seu povo africano, em obediência à herança especial que recebera de Vô Viêncio, manifesta desde a infância na expressão corporal idêntica à do avô. A dor e o sofrimento, impresso indelevelmente nas feições dos antepassados, é um aviso contra o esquecimento e em favor da conscientização das origens africanas, a fim de gerar a construção de algo novo, diferente do passado, mas distinto também daquilo que a cultura da cidade oferece.

A jornada cíclica de Ponciá, em resumo, segue o modelo observado por Joseph Campbell na trajetória do herói mitológico, recorrente em todos os povos e culturas: a partida de um mundo conhecido para penetrar nos espaços desconhecidos e inóspitos, que oferecem obstáculos intransponíveis ao herói fraco e desavisado, mas de onde o peregrino fiel e constante traz poderes mágicos a serem usados na libertação de seu povo. O retorno do herói representa uma nova vida, tanto para si mesmo como para as pessoas de seu mundo, ou do mundo inteiro. Sua trajetória mostra uma luta em benefício de um bem maior para todos, que passa por muitos sacrifícios, mas que sempre traz consigo conhecimento da vida. A transformação de Ponciá desperta no irmão reflexões sobre a vida e a importância de conhecer a história de seu povo, como alicerce para novas conquistas. Confirma-se, assim, o perfil do herói que, para Campbell "É alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo (...) o mito afirma que da vida sacrificada nasce uma nova vida. Pode não ser a vida do herói, mas é uma nova vida, um novo caminho de ser, e de vir a ser" (CAMPBELL, 1990, p. 144).



CONCLUSÃO

Em *Ponciá Vicêncio*, Conceição Evaristo retoma passagens dolorosas da história afro-brasileira, construindo imagens que denunciam os resquícios do regime escravocrata do período pós-abolição, que têm contribuído para uma permanente imagem negativa do negro. A leitura do romance utilizando abordagem arquetípica, a trajetória de Ponciá em busca de autoconhecimento em que passado e presente se misturam entre divagações e recordação, fazem-nos refletir sobre o preconceito e exclusão social em que ainda vivem os afrodescendentes.

Nas três grandes etapas da aventura mitológica, que reproduz os rituais de passagem, **separação, iniciação e retorno**, tivemos o cuidado de dar uma visão da macroestrutura da história. Segundo Campbell, não há uma forma única para os símbolos e arquétipos que aparecem nessas narrativas: seu conteúdo não se altera, muda apenas a forma. É o que demonstra a análise do texto mediante uma seleção dos elementos descritos por Campbell na jornada do herói. Esta pode ser aplicada a qualquer obra literária cujo tema central seja o heroísmo, entendido por Campbell como objetivo último da busca "a conquista da sabedoria e do poder para servir aos outros" (CAMPBELL, 1991, p. 9).

Para uma análise da trajetória da personagem utilizamos as etapas do monomito, indicadas por Campbell, usando a estrutura de busca do romance como símbolo da diáspora de sua protagonista e família, como metáfora desse sofrimento ao mesmo tempo étnico, de gênero e de classe. Assim entendemos que enquanto heróis e heroínas, nossa maior batalha está em vencermos o caos mediante a busca de significados, o que se revelará na medida em que conseguirmos, num movimento social mais amplo, liquidar primeiro as barreiras dos preconceitos sociais.

Em sua trajetória, Ponciá rememora sua infância e suas raízes africanas, e (re) constrói assim, sua identidade. O retorno da cidade à Vila Vicêncio representa o resgate de sua ancestralidade africana e a compreensão de que não basta saber ler e escrever o próprio nome para mudar a história. É preciso decifrar "nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás" (EVARISTO, 2003, p. 127), para que não se perpetue o ciclo de miséria e exclusão. Compreendendo que da leitura, "era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia" (p. 127).



REFERÊNCIAS

BERND, Z. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1990.

_____. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1991.

DUARTE, E. de A. *O bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo*. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2006000100017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 mai. 2014.

_____. Literatura afro-brasileira: Um conceito em construção. *Estudos de literatura brasileira contemporânea: relações raciais*, n. 31, Brasília, jan./jun. 2008, p.11-23.

EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. *Memória e escrevivência* – Parte I. Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

NASCIMENTO, G. M. do. Grandes mães, reais senhoras. *Sankofa*, n. 3, São Paulo, 2008, p. 49-63.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Gular Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.



ASPECTOS DE IDENTIDADE CULTURAL REVELADOS EM A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, DE BERTOLT BRECHT ¹

Viviane Prass Galvão ²

RESUMO: O presente artigo analisa a peça *A ópera dos três vinténs*, que teve sua estreia em 31 de agosto de 1928. O alvo de ironia de Bertolt Brecht é a decadente República de Weimar e o período entre guerras. Os temas que permeiam a peça são a exploração do homem pelo homem, a corrupção e a impunidade, que permanecem atuais. A proposta do dramaturgo é levar o espectador à reflexão do papel do burguês dentro da sociedade e das falhas institucionais do sistema político capitalista. A partir das concepções de Pasta Junior, este estudo procura abordar os aspectos sociais e identitários que caracterizam o malandro dentro da obra e analisar quais fatores históricos e culturais contribuíram para a construção dessa identidade.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. Malandro. Identidade. Cultura.

ABSTRACT: This article analyzes the play *The Threepenny Opera* had its premiere on August 31, 1928's. Target irony of Bertolt Brecht is the decadent Weimar Republic and the interwar period. The themes that permeate the play and remain current are the exploitation of man by man, corruption and impunity. The proposal of the dramatist is to take the viewer to reflect the role of bourgeois society and within the institutional failures of the capitalist political system. From the conceptions of Pasta Junior, this study seeks to address the social and identity aspects that characterize the trickster within the work and analyze what historical and cultural factors contributed to the construction of this identity.

Keywords: Bertolt Brecht. Trickster. Identity. Culture.

¹Artigo recebido em 25 de setembro de 2014 e aceito em 19 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: vivi.prass@hotmail.com



INTRODUÇÃO

A *ópera dos três vinténs* foi escrita em 1928, sendo ela uma adaptação de *A ópera do mendigo (The Beggar's Opera)*, de John Gay, levada à cena em 1728. Bertolt Brecht transformou a ópera de John Gay, que era uma sátira à aristocracia de seu tempo, cujas transações comerciais eram semelhantes às falcatruas e ações criminosas de bandidos e marginais, em uma crítica amarga e cruel da decadência da moral alemã, e mais, em uma sátira política acerca da ascensão de Hitler ao poder. "Saliente-se, entretanto que Brecht soube manter – se fiel á tese de Gay, de que a sociedade não vive na moral, mas da moral" (BORDINHEIM, 1992, p. 167).

Brecht escreveu *A ópera dos três vinténs* em um momento histórico cultural no qual o teatro utilizava-se de métodos e estratégias de fuga, mascarando a realidade. O autor se opõe a tais estratégias, colocando, então, em sua peça, técnicas que levam o espectador a constatar e refletir sobre as classes sociais e o jogo entre assaltantes e burgueses.

A peça é ambientada em Londres, onde o rei dos ladrões, Mac Navalha, casa-se com Polly Peachum, filha do Sr. Peachum, dono de uma firma de mendicância. O pai de Polly é contra o casamento e exige que o chefe de polícia, Jackie "Tiger" Brown, que é amigo de Mackie, prenda seu genro.

A peça traz personagens que precisam ser analisados, porque representam os padrões vigentes para época, mas que pertencem a um contexto cultural bem anterior e que fazem parte de um processo histórico identitário. Para entendermos esse processo e como Brecht queria atingir seu público com tais reflexões, este trabalho apresentará como se constituem as técnicas teatrais brechtianas, qual era o momento histórico e como isso influenciou na caracterização da composição do malandro dentro do enredo.

O TEATRO BRECHTIANO

O teatro de Brecht foi um momento especial da cena alemã, contribuindo de maneira revolucionária para o futuro do teatro. Sua preocupação era, antes de tudo, tornar o teatro útil, pois para ele o teatro é capaz de dar conta da complexidade do real, fazendo uso de uma abordagem global; é um instrumento passível de transformação, em que o público deve ser contemplado como projeto de mudança, tanto no aspecto dramaturgico quanto no social.

Foi no período de 1923 a 1930 que a Alemanha aparentava estar em um momento de "equilíbrio", o que, na verdade, não se estendia a todos, pois o desemprego e a pobreza ainda assolavam a população em geral. Nessa época, Brecht inicia seus estudos sobre a ciência política e econômica, modificando seu caminho para o



teatro épico, o qual ele nunca acreditou que pudesse ter afirmações teóricas definitivas, tanto que, por achar o termo “épico” insatisfatório, mudou-o para “dialético”.

Para Brecht, a encenação por si só não tem valor, é apenas um elo entre o texto e a prática cênica e só adquire um sentido como arma histórica e política (PAVIS, 2013, p. 18). O dramaturgo criticava os estilos do seu tempo, era contra o naturalismo³, pois, segundo ele, era impertinente e o expressionismo⁴ não valorizava a história, dando valor à expressão e à análise propriamente dita. Também não era a favor do formalismo, que, por sua vez, traz a função da imagem e não avança na história, nem do simbolismo, que valoriza os símbolos por trás da realidade e acaba perdendo-a de vista. Preocupado com tais defeitos, trouxe uma nova visão para o teatro, visão essa que buscava mudar radicalmente a função da encenação e a maneira como o público viesse a entender sua prática.

Segundo Rosenfeld, “o teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial” (ROSENFELD, 1965, p. 145). Para Brecht, a importância do desenvolvimento do teatro épico se dá por duas razões: primeiramente pela relação com o Marxismo, que constitui ampla concepção de mundo; e a segunda razão remete ao cunho didático, que tem como intenção trazer ao público a verdade sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la.

(...) o nome de Brecht (...) é indissociável, sim, do marxismo, o que, aliás, constitui parte essencial de sua força. O exame de sua obra, todavia, além de revelar o mais heterodoxo e inventivo dos marxismos, mostra algo como um levantamento enciclopédico do mal-estar do capitalismo. Esta é a matriz geradora de temas e formas de sua obra, de modo algum o referendando do stalinismo. O presente recuo do mundo socialista, aliás, apenas torna esse fato cada vez mais visível para qualquer leitor de boa fé. (PASTA JUNIOR, 1995, p. 62)

Segundo Patrice Pavis (2011), o teatro brechtiano⁵ faz uso de um método de análise crítica da realidade e se baseia na teoria marxista do conhecimento, segundo a qual o homem tem a capacidade de compreender as leis do mundo e aplicar

³ “Historicamente, o naturalismo é um movimento artístico que, por volta de 1880-18890, preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insiste nos aspectos materiais da experiência humana; por extensão, estilo ou técnica que pretende reproduzir fotograficamente a realidade.” (PAVIS, 2011, p. 34)

⁴ “Essa tendência artística foi qualquer coisa de contraditório, de irregular, de confuso (transformou-se mesmo tudo isso em princípios) e estava cheia de protestos (sobretudo do da impotência). Esse protesto dirigia-se contra as formas de representação artística, numa altura em que também o que era representado suscitava protestos. O protesto foi ruidoso e pouco claro.” (BRECHT, citado em MACHADO, 1998, p. 239-240)

⁵ “Faz referência a uma política dos signos: palco e texto são local de uma prática de todas as pessoas de teatro que significam a realidade mediante um sistema de signos ao mesmo tempo estéticos (anconrados num material ou numa arte da cena) e políticos (que criticam a realidade em vez de imitá-la passivamente).” (PAVIS, 2011, p. 34)



seus conhecimentos para transformar a sociedade na qual ele vive. Brecht acreditava que o mundo poderia ser resgatado pelo teatro, considerava o real historicamente maleável e que a arte deveria acompanhar a história (OLIVEIRA, 2006).

Bertolt Brecht renovou os padrões estéticos estabelecidos pela poética aristotélica. Instaurou uma nova poética: sua teoria do teatro épico ou dialético é a síntese de estéticas diversas: expressionismo, teatro popular dos cabarés/ *sketches* (Karl Valentin) e das cervejarias, teatro de rua e circo, teatro *agit-prop* (Piscator), teatro chinês, teatro medieval, teatro elisabetano e teatro grego.

A orientação marxista (projeto socialista) caracteriza a obra de Brecht. As teorias do “capital” e do “valor de troca”, de Karl Marx, são introduzidas nos textos brechtianos por meio da sátira e da paródia. Brecht faz uma recontextualização lúdica das principais ideias de Marx.

Para atingir seu objetivo, Brecht aplica sua marca na representação cênica por meio do “efeito do distanciamento”⁶, que propunha instigar o espectador para uma atitude crítica; para ele o teatro poderia ser um meio de educar, provocando no espectador uma ação reflexiva e crítica diante de questões cotidianas. Para que ocorra tal efeito⁷ os recursos cênicos ficam à mostra do público, com ausência de tapadeiras. Isso permite que o espectador enxergue maquinários, refletores e veja todo o funcionamento técnico do espetáculo, tudo isso com o intuito de impedir a ilusão dramática e permitir a reflexão sobre a ação.

O “efeito do distanciamento” é um termo usado por Brecht e “consiste em tornar estranho e, portanto, criticável o que era muito familiar, com ajuda de processos artísticos que denunciam a maneira habitual de representar um objeto depois de percebê-lo” (PAVIS, 2013, p. 416). Esse olhar distante do espectador frente à cena faz com que o público crie um olhar objetivo e crítico, sob uma nova e estranha perspectiva, delineando assim uma nova compreensão da situação humana.

Em Brecht temos uma obra aberta, que não se preocupava em proporcionar empatia, mas sim apresentar uma noção ligada à prática cênica, que está incumbida de demonstrar a fabricação dos signos e da ilusão da transformabilidade marxista do mundo. Esslin (1979) menciona que Brecht tinha como exigência uma interpretação crítica, relacionada à rejeição da identificação empática, como base de uma grande interpretação. O dramaturgo alemão condenava a ideia de que os atores deveriam sentir emoções ou ter a sensibilidade acima da média, pois seu teatro tinha por objetivo provocar a indignação da plateia, a insatisfação e a compreensão das contradições.

⁶ Fr: *distancion*; Ingl.: *alienation effect*; Al.: *verfremdungseffekt*; Esp.: *distanciamento*.

⁷ Características do efeito do distanciamento apresentadas em seminário, pelos alunos, durante a aula de Teorias do Teatro, ministrada pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati, no curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade.



Brecht escreve, em 1948, o *Kleines Organon für das Theater*, que, juntamente com outras obras, sistematiza sua estética teatral, digna de atenção até os dias atuais, devido a sua importância e à repercussão junto a atores, diretores, dramaturgos e espectadores das mais diferentes convicções artísticas e políticas. Brecht será sempre uma referência de extrema importância no fazer dramaturgicamente.

Não se deve pensar no teatro de Brecht isolando-o do Marxismo, pois um aspecto somente ligado ao estético-formal estaria longe da natureza e da essência de sua obra. Brecht trouxe ao teatro uma função significativa e que engloba o desenvolvimento social.

Brecht tinha algumas metas a serem alcançadas pelo teatro, que, segundo ele, deveriam atingir e conquistar a massa, tendo como característica uma dramaturgia que elencasse os fenômenos sociais com uma interpretação realista dos clássicos. O teatro deveria, então, entreter, ensinar e entusiasmar, sem separar a aprendizagem da diversão, convencendo o público, atores e produtores de que a dicotomia "aprendizagem/diversão" não é de natureza obrigatória e imutável.

Bertolt Brecht era totalmente contrário à estratificação e elitização da arte, uma vez que essa não pode ser separada dos interesses que regem a humanidade, pois, em uma sociedade separada por classes, tais interesses serão defendidos pela luta entre elas e, justamente por isso, Brecht levantava a bandeira da luta de classe como categoria poética.

Brecht era avesso à arte pela arte, isso porque era contra a ordem social tradicional, que visava a explorações e privilégios absurdos, para a qual a burguesia não era universal, mas, sim, mais uma classe dominante. Devido a isso, o autor não aceitava fazer uma arte teatral de apoio, que servisse como manutenção da sociedade, criando um reflexo anatematizador, pois para o dramaturgo isso faz com que ocorra a supressão da diferença entre o público e aquilo que se expõe em cena, ficando abolida a distância entre espectador e palco. A entrega passiva do espectador à cena, separada de sua realidade pessoal, torna-o um indivíduo alienado da observação crítica e julgadora.

O teatro brechtiano tem por característica o engajamento na construção do socialismo e traz uma função estética que ultrapassa o tradicional estudo do belo, permitindo que ocorra uma diversidade de emoções e sentimentos suscitados no homem. Partindo desse pressuposto, Bello afirma dois pontos: "Entendo que Bertolt Brecht confere ao teatro uma evidente função social: quer que ele critique e elucide as condições sociais, por um lado, e que, por outro lado, seja um espaço de discussão e experimento de caminhos alternativos" (BELLO, 1997, p. 16).

Outras características marcadas nas obras de Brecht são a sua busca em reformular temas já abordados pela dramaturgia e a tentativa de representá-los como novo material de reflexão, tanto que, em suas peças, podemos encontrar as mais diversas épocas históricas do Ocidente, a Antiguidade grega e a romana, a Renascença, a Guerra dos Trinta Anos, o Iluminismo, e até mesmo o contexto asiático. Da distância



temporal e espacial do modelo, Brecht buscava uma atualização teatral via distanciamento, ou seja, fazendo uso de técnicas que impossibilitassem a identificação natural da representação com o espectador, que encontraria um modelo teatral apto para induzi-lo à reflexão racional da proposta contida na obra.

Qualquer coisa que se decida finalmente sobre Brecht, é preciso ao menos assinalar o acordo de seu pensamento com os grandes temas progressistas de nossa época: a saber, que os males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; (...) que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; (...) que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação. (BARTHES, 1970, p. 130-131)

Conforme as palavras de Barthes, percebe-se que Brecht atravessou décadas sem perder sua atualidade. Na revolução proposta pelo teatro do dramaturgo alemão encontrava-se um desafio aos hábitos e gostos arraigados no público, que já estava domesticado por uma moral secular.

O CONTEXTO DE IDENTIDADE CULTURAL EM *A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS*

A ideologia burguesa surge, em *A ópera dos três vinténs*, não apenas no tema, mas também no modo como o tema é apresentado. “É uma espécie de relatório, um relatório de todos os acontecimentos da vida real que o espectador deseja encontrar no teatro” (BRECHT, 1978, p. 25).

Bertolt Brecht caracterizou *A ópera dos três vinténs* como uma “experiência sociológica” (PASTA JUNIOR, 1986, p. 63), com uma grande superposição contraditória da forma-mercadoria e sua crítica, que ele viu se estender do interior que era a obra ao exterior que era a sociedade.

A peça apresenta como personagens que não valorizam o proletariado, e sim a malandragem. O protagonista é Mac Navalha, rei dos ladrões, que gerencia roubos, tendo homens que fazem o serviço sujo para ele em troca de parte do que roubaram. Fica claro nas cenas que o caráter não tem valor algum para os personagens, que evidenciam a individualidade e a falta de compaixão ao próximo. O trecho a seguir demonstra isso no momento em que Mac lamenta não estar na cidade, em um momento tão propício para cometer seus crimes:



Mac – O chato em tudo isso é que eu não poderei estar aqui para a coroação. Isso é que é um puta negócio. De dia, todos os apartamentos vazios e de noite, a grã – finada toda bêbada. Aliás Matthias, você bebe demais, na semana passada, você insinuou novamente que foi você que incendiou o hospital infantil de Greenwith. (BRECHT, 1992, p. 56)

O que leva um homem a ter atitudes como a de Mac Navalha e não sentir nenhum tipo de culpa por seus atos? A realidade social não é um dado natural, mas uma construção humana; ao produzir sua realidade social o homem produz-se a si mesmo como ser histórico social. É histórico que a acumulação capitalista produz uma população trabalhadora excedente, gerando assim uma superpopulação desempregada ou que tem empregos a salários muito baixos. A desqualificação do trabalho é algo que vem ocorrendo desde a aristocracia medieval, época em que o trabalho braçal e o intelectual já eram divididos. O mesmo processo também ocorreu com o capitalismo, quando o proletariado passa a ser depreciado. Pensando culturalmente, a partir dessas constatações explica-se a rejeição ao trabalho como uma forma de protesto, o que demonstra a desilusão, dando margem ao surgimento da criminalidade e vagabundagem, em decorrência da rejeição ao trabalho.

(...) na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a uma estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política a qual correspondem. (KOSIK, 1969, p. 51)

O que Kosik aborda vem bem ao encontro do que Brecht trouxe aos palcos com *A ópera dos três vinténs*: a visão de que vivemos em uma sociedade onde a única opção tida como admiração é a de burguesia ou de ladrão, sendo que ambas se complementam, pois o ladrão é um burguês e o burguês é um ladrão; ambos são mascarados por uma estrutura econômica da sociedade, que já é histórica e que se perpetua, não por vontade própria, mas involuntariamente, carregada por um sistema político egoísta.

Contextualizando o momento histórico, com o fim da Primeira Guerra Mundial, o império alemão não resistiu e iniciou-se ali uma república democrática. Foi em 11 de novembro de 1918 que a Nova República Alemã, social-democrata, pôs fim à guerra, sendo então preparada uma nova constituição, para o novo estado, em fevereiro de 1919, nascendo assim a República de Weimar.

A jovem república passou por muitas ameaças internas, pressões políticas e também por uma forte crise econômica, pois a Alemanha acumulou uma imensa dívida durante a Guerra, enquanto financiava despesas militares, com



empréstimos a curto prazo, deixando ainda pior a situação do país. A partir desses elementos, podemos pensar no processo de construção da identidade do indivíduo e relacioná-la aos personagens apresentados na peça:

A identidade é histórica na medida em que se forma na história da vida do indivíduo. Sua biografia é o ponto de cruzamento entre sua história pessoal e a de seu grupo social, de sua classe, da sociedade. A identidade é constituída pelos dados pessoais do indivíduo, por sua biografia, pelas categorias e atributos que os outros lhes conferem, pelas representações e sentimentos que ele adquire a respeito de si próprio e na interação com o meio social. (GOFFMAN, citado em VIOLANTE, 1983, p. 23-24)

Os personagens da peça estão marcados com características de identidade que fazem parte de um processo histórico e que está ligado ao processo da sua realidade, porém o que Brecht traz são cenas que abordam esses contextos, fazendo uso de técnicas que objetivam levar o espectador ao estranhamento, consequentemente levando-o a refletir sobre sua verdadeira identidade, ou seja, sobre quem ele é e sobre qual é a sua função dentro da sociedade.

No que diz respeito à transmissão do enredo, o espectador não deve ser levado a trilhar o caminho da empatia, mas que se estabeleça uma comunicação entre o espectador e o ator, na qual, apesar de toda estranheza e todo distanciamento, o ator em última instância se dirija diretamente ao espectador. (BRECHT, 1992, p. 24)

A peça mostra uma contradição identitária. Isso ocorre com o personagem que é chefe de polícia Sr. Brown, que, embora tenha o poder em suas mãos, é submisso a um ladrão. A lei luta contra a lei e aquele que deveria proteger a sociedade tem atitudes covardes diante de seu amigo de juventude, deixando isso claro no momento em que Mac está sendo preso:

Brown – Tomara que meu pessoal não consiga agarrá-lo! Meus Deus, quem dera que ele já estivesse além do pântano de Highgate, pensando no seu Jackie. Mas ele é tão descuidado, como todos os grandes homens. Se o trouxessem agora, preso, e ele me olhasse com aqueles olhos de cão fiel, aí eu não aguentaria. Graças a Deus que é noite de lua. Se ele estiver cavalgando pelo Pântano, pelo menos não se perderá. *Ruído no fundo*. Que é isso? Oh, meu Deus, estão trazendo ele. (BRECHT, 1992, p. 65)



Essa passagem mostra a justiça trabalhando a favor da injustiça, a hierarquia dominando e mais uma vez reforçando a historicidade dentro da obra. Embora, na peça, o personagem seja preso, a peça gira em torno da falta de caráter, infidelidade, prostituição, exploração e da malandragem.

Sr. Peachum é um personagem que tem uma firma de mendicância, a qual contrata homens para serem mendigos e ao final do dia lhe trazer o que foi arrecadado, pagando-lhes uma porcentagem pelo serviço. Aí se vê a brutalidade da exploração e enganação, pois isso acontece diante de uma sociedade que, naquele momento histórico, estava cega diante do conflito entre o capitalismo e o socialismo. Brecht atinge o público, fazendo uso de uma linguagem direta, familiar e ajustada aos personagens, dentro de uma perspectiva crítico-social, de modo que se torna fácil para o espectador captar todo o sentido do que foi dito, no mesmo momento em que foi pronunciado.

Há um momento, no decorrer da peça, em que um dos homens que vão procurar emprego na firma do Sr. Peachum tenta justificar sua trajetória:

FILCH – Bem, senhor Peachum, acontece que desde criança tive uma vida infeliz. Minha mãe uma bêbada e meu pai, um jogador. Deixado desde pequeno aos meus próprios cuidados, sem a mão carinhosa de uma mãe, afundi cada vez mais na lama da grande cidade. Jamais soube o que fosse a atenção de um pai nem o aconchego de um lar. E aqui estou, senhor... (BRECHT, 1992, p. 16)

Nesse trecho o autor coloca o teatro dentro do teatro, onde homens procuram empregos de mendigos, mascaram a realidade, tudo em torno da busca pelo bem-estar e, no caso específico do Sr. Filch, ele busca explicar o porquê de ele ter se tornado um homem fracassado e estar procurando aquele emprego, que não é digno de honrarias.

O sujeito, previamente como tendo uma identidade unificada estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. (HALL, 2014, p. 11)

Sr. Filch apresenta as características citadas por Hall e ideologicamente podemos relacionar que esse personagem considera que as consequências de seus atos atuais são advindas de uma carência emocional, porém podemos ir mais além, pois a marginalidade é decorrente de fatores psicossociais e está comprometida com interesses dominantes, já que é concebida por suas manifestações, traços de caráter dos indivíduos e também pela moral.



Considerar a marginalidade como um fenômeno psicológico individual e o indivíduo seu portador, constitui uma das condições para sua reprodução. Isto porque, na medida em que se toma a marginalidade por suas manifestações, perdem-se de vista suas raízes, encontradas nas condições estruturais da sociedade. (VIOLANTE, 1983, p. 22)

Entende-se que o indivíduo tem consigo uma realidade subjetiva, a partir da qual ele interpreta o meio em que vive, dando-lhes atribuições e significados. Filch faz isso, ele atribui significados aos fatos, aos acontecimentos e às pessoas que o cercam ou que deixaram de cumprir determinado papel em sua vida e que ele julgava de grande importância para a construção de sua identidade.

Na peça, uma das reflexões que podemos fazer acerca da sociedade capitalista é que em momento de crise econômica os capitalistas de digladiam entre si e o mais forte vence. Nesse meio, não se olha para quem tem a razão, ou os meios utilizados para conseguir seus interesses. Em *A ópera dos três vinténs*, isso ocorre de maneira contraditória: Sr. Peachum e Mac Navalha disputam Polly como uma mercadoria e o pai da moça não admite que sua filha seja esposa do rei dos ladrões, sendo que ele não olha para si e suas atitudes como cidadão, dentro da sociedade, pois ele também não é um homem correto, fazendo uso de atitudes ilícitas, para atingir seus objetivos pessoais e financeiros.

Hegel diz que a contradição é “a raiz de todo o movimento e de toda a vida”, e que “todas as coisas são em si mesmas contraditórias”. Na tese, quando se afirma o ser, por exemplo, o real não mostra a sua contradição, mas esta, através do processo, chega a manifestar-se, a ponto de Hegel a formar que a contradição “expressa à verdade e a essência das coisas”. Assim, apenas no momento em que aparece a contradição começa – se de fato a aprender aquilo que a coisa é. (BORNHEIM, 1977, p. 50)

Assim como Hegel, Brecht não propunha diretamente as soluções, mas trazia ao público subsídios que o conduzissem a raciocinar e compreender a verdade. Para isso testava propostas, experimentava teorias, abandonava ou aprofundava-as. Isso dependia da resposta que o público daria (algo quase sempre imprevisível), porém com uma intenção bem definida pelo dramaturgo.

A metodologia de Brecht defende um plano primitivo de teatro épico, com a relação entre arte e função social em discussão, implicando a materialidade e o sentido político, levando os espectadores à fruição da moral específica da época e à expressão de um interesse capaz de substituir um mundo contraditório por um mundo mais harmonioso.



CONCLUSÃO

Na peça de Brecht, a perspectiva histórica submete os seres humanos às condições e circunstâncias sociais, fatores que determinam a qualidade de ser humano. O ator, no palco, é o instrumento para demonstração das condições e circunstâncias históricas e aceitas pelo ser humano. O processo de historicizar – que para Brecht é uma técnica de demonstração – deve deixar claro que a realidade concreta, fora das quatro paredes da sala teatral, também é histórica, passageira e mutável. Com isso, Brecht tem por alvo um comportamento prático do leitor ou espectador de sua obra ficcional: que ele se modifique e modifique seu mundo.

Com *A ópera dos três vinténs*, Brecht coloca os personagens de modo que possamos analisá-los no sentido de que esses trazem verdades que precisam ser mostradas ao público. O autor traz uma crítica sobre o comportamento ético diante das repressões, um estudo sobre o relacionamento do homem frente ao sistema econômico-político, condicionado pelo poder capitalista, sua herança de identidade cultural e as consequências trazidas por esse processo histórico.

A compreensão do tema proposto pelo dramaturgo, em suas obras, está relacionada ao processo de construção de uma identidade em que o indivíduo é a manifestação de seu ser social. Bertolt Brecht objetiva, com suas peças teatrais, e aqui mais especificamente com *A ópera dos três vinténs*, a construção do conhecimento, que integra um cunho de caráter político e transformador dessa herança cultural, que visa à conscientização do público, levando-o à criticidade e à mudança de posicionamento, pois ele deixa de ser passivo para se tornar ativo, dentro da sociedade.

REFERÊNCIAS

A ÓPERA dos três vinténs. In: BRECHT no Cinema. Direção de Joaquim Lang. ALE: Versátil; Home Vídeo, 2006. 1 DVD (63 min).

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BELLO, J. A. D. *Drama histórico: Leitura metateatral de Brecht e Dorst*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, 1997.

BORNHEIM, G. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. *Dialética, teoria e práxis*. Porto Alegre: Globo, 1977.

BRECHT, B. A ópera dos três vinténs. Tradução de Wolfgang Bader. In: _____. *Teatro completo*, v. III. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 9-107.



_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

ESSLIN, M. *Brecht: Dos males, o menor*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

KOSIK, K. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998.

OLIVEIRA, A. P. P. *O teatro de Brecht em dois gestus de Helene Weigel*. 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/9055>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

PASTA JÚNIOR, J. A. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Um teatro ao mesmo tempo presente e inacessível. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1995, p. 62.

PAVIS, P. *A encenação contemporânea, origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, F. A. *Brecht: Vida e obra*. Guanabara: José Álvaro, 1974.

VIOLANTE, M. L. V. *O dilema do decente malandro*. São Paulo: Cortez, 1983.



ENTRE CONFETES E MELANCOLIAS: UMA LEITURA DO CONTO *RESTOS DO CARNAVAL*, DE CLARICE LISPECTOR¹

Moisés Gonçalves dos Santos Júnior²

RESUMO: Publicado em 1971 na coletânea de contos *Felicidade clandestina*, *Restos do carnaval*, de Clarice Lispector, é uma narrativa intimista que congrega e potencializa elementos que caracterizariam posteriormente o projeto estético-literário da escritora brasileira. Neste estudo, objetiva-se realizar uma análise deste conto à luz das teorias modernas da narrativa, aplicando conceitos basilares de Benjamin, Candido, Rosenfeld e Bakhtin para ratificar a dissolução e ruptura do texto clariciano, extremamente introspectivo e reflexivo, com o modo de narrar vigente. O artigo também pretende investigar os possíveis diálogos que se estabelecem no conto, priorizando a comparação deste com a música *Noite dos mascarados* (1967), de Chico Buarque de Holanda.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Restos do carnaval*. Narrativa moderna. Literatura comparada.

ABSTRACT: Published in 1971 in the short story collection *Felicidade clandestina*, the story *Restos do carnaval*, by Clarice Lispector, is an intimate narrative which embraces and stresses elements that would subsequently characterize the aesthetic literary project of the Brazilian writer. The aim of this study is to analyze that short story in the light of modern theories of the narrative, applying basic concepts by Benjamin, Candido, Rosenfeld and Bakhtin in order to ratify the dissolution and disruption of the Claricean text, extremely introspective and reflective, with the current way of narrating. The article also intends to investigate the possible dialogues that are established with the short story, especially comparing it to the song *Noite dos mascarados* (1967) by Chico Buarque de Holanda.

Keywords: Clarice Lispector. *Restos do carnaval*. Modern narrative. Comparative Literature.

¹ Artigo recebido em 15 de setembro de 2014 e aceito em 16 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci (UNESP).

² Mestrando do Curso de Letras da UNESP.
E-mail: moises_jr3@hotmail.com



INTRODUÇÃO

*Quem não se encaixa no mundo está
mais perto de encontrar a si mesmo.*

(Hermann Hesse)

A presença de Clarice Lispector (1926-1977) nas letras brasileiras instituiu, segundo Viana (1995), uma tradição para a literatura da mulher no Brasil e germinou um sistema de influências para as gerações seguintes. Sua obra multifacetada e de inquestionável valor estético estrutura-se em torno das relações de gênero e as diferenças sociais cristalizadas entre homens e mulheres, estas sempre à margem da almejada plenitude existencial.

Trata-se, portanto, da escritora inaugurar uma nova fase na trajetória da literatura brasileira de autoria feminina no Brasil – *feminista*, na terminologia de Showalter – marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes.

(...). A obra de Clarice Lispector significa, na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase *feminina* (...). Pode-se dizer que ela inaugura outra forma de narrar dentro de um espaço tradicionalmente fechado à mulher. Trata-se do marco inicial da fase feminista. Chamá-la de feminista não significa, contudo, que as obras que nela se inserem empreendam uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, apenas, que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo. (ZOLIN, 2005, p. 279-280)

Frequentemente comparada a James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf e Katherine Mansfield, Lispector dedicou-se à prosa de sondagem psicológica (ou também conhecida como narrativas introspectivas), à análise das angústias e crises existenciais do ser humano, num profundo mergulho no mundo interior de seus personagens. Numa entrevista concedida na década de 1970, Clarice reconhece apenas o forte impacto da literatura de Herman Hesse e Mansfield sobre sua escrita:



Em outra vida que tive eu era sócia de uma biblioteca popular de aluguel. Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado *O Lobo da Estepe*, de Herman Hesse. O título me agradou, pensei tratar-se de um livro de aventuras tipo Jack London. O livro, que li cada vez mais deslumbrada, era de aventura, sim, mas outras aventuras. E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Herman Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura.

Em outra vida que tive, aos 15 anos, com o primeiro dinheiro ganho por trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folhee quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield. (LISPECTOR, 1984, p. 722-723, ênfase acrescentada)

Consoante os pressupostos de Alfredo Bosi: “Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise” (BOSI, 2006, p. 452). Quanto à forma, rompeu drasticamente com a estrutura linear dos romances e contos, uma vez que seus textos estão pautados no fluxo de consciência (expressão direta dos estados mentais) e no monólogo interior, técnica em que o narrador conversa consigo mesmo, como se estivesse divagando. Deste modo, observa-se que as circunstâncias exteriores e a trama narrativa têm importância secundária em suas narrativas, onde tempo, espaço, começo e fim deixaram de ser relevantes, diluem-se, por assim dizer, dando voz para as sensações e a “difusa repercussão dos fatos”.

Clarice Lispector se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar que, na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de “opera aberta”³. (...).

³ O conceito de “opera aberta” (“obra aberta”, em português) advém da coletânea de ensaios homônima do escritor e crítico literário italiano Umberto Eco. Perpassando motivações da teoria da relatividade, física quântica,



Os analistas à caça de estruturas não deixarão tão cedo em paz os textos complexos e abstratos de Clarice Lispector que parecem às vezes escritos adrede para provocar esse gênero de deleitação crítica. (BOSI, 2006, p. 452)

Como mencionado anteriormente, o ponto de partida da escrita de Clarice é o da experiência pessoal da mulher e o seu ambiente familiar. Todavia, seus temas são, no conjunto, essencialmente humanos e universais, como as relações entre o eu e o outro, a falsidade das relações humanas, a condição social da mulher, o esvaziamento das relações familiares e, sobretudo, a própria linguagem e o seu fracasso como única forma de comunicação com o mundo (fracasso existencial e fracasso da linguagem são correlatos e iluminam a dialética interna do universo clariciano). Em seu perene ensaio *O mundo de Clarice Lispector* (1966), Benedito Nunes, embora não filie a escritora a nenhum filósofo ou doutrina específica, insere os temas da ficção clariciano no contexto da chamada filosofia existencialista, uma vez que a existência humana e seus conflitos são a base de sua escrita, pautando-se em problemas cruciais do ser, como a náusea (conceito sartreano), a angústia (que perpassa, de forma distinta, as teorias de Kierkegaard, Sartre e Heidegger), “o Nada, o fracasso, a linguagem, a comunicação das consciências, alguns dos quais foram ou ignorados ou deixados em segundo plano pela filosofia tradicional” (NUNES, 1966, p. 15).

Diante dessa perspectiva em relação à obra de Lispector, a assertiva de Magalhães faz-se pertinente: “A maneira de Clarice escrever, tomada por impulsos e de forma fragmentária, cristalizou a idéia de que seu texto já nascia pronto, dispensando um trabalho mais detido de construção, posto que brotava perfeito das mãos da escritora” (MAGALHÃES, 1992, p. 9). Este é, com certeza, um dos aspectos mais importantes e intrigantes da carreira literária da romancista: seu estilo ter surgido “espontaneamente”, não sofrendo praticamente evoluções. Nas palavras da autora: “Eu disse uma vez que escrever é uma maldição (...). Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. (...). Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a ‘coisa’ vem. Fico assim à mercê do tempo” (LISPECTOR, 1984, p. 191).

As personagens claricianas são seres estranhos, inquietos, complexos e fragmentados, pois o que importa para a escritora é a paisagem interior de suas criaturas. Deixando de lado tipos épicos e dramáticos, seus personagens são pessoas “normais”, “figuras situadas numa aura de mistério, vivendo relações profundas dentro do mais ordinário cotidiano” (SANT’ANNA, 1985, p. 4). Seguindo sua concepção-do-mundo, na busca do sentido ontológico da realidade humana, Clarice Lispector engendra seres abstratos de uma identidade pessoal que está em constante busca, imersos em sua

desconstrucionismo, semiótica e fenomenologia, a poética da obra aberta pode ser resumida como a constatação de que toda obra de arte é aberta (as experiências artísticas modernas e contemporâneas deixam isso muito evidente), não se fecha em si mesma, possibilitando várias interpretações, revelando-se de inúmeras formas ao julgamento do público (ECO, 2005).



solidão imanente e no abandono em meio às coisas, onde linguagem e silêncio são as tônicas que se arriscam a desvendar o mistério do “ser-no-mundo”.

Confrontando-se com imprevistos banais, sofrem uma espécie de fissura que acabam os transtornando e desequilibrando-os, numa súbita revelação da verdade, algo de fundamental que até o momento permanecia adormecido. Esse fenômeno é denominado pela crítica como epifania.

É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade dos êxtases pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. (SANT’ANNA, 1985, p. 4)

Essa abertura da consciência para momentos luminosos, num movimento de identificação repentino para o conhecimento da verdade compele os protagonistas das histórias de Clarice Lispector, normalmente mulheres, “a uma dolorosa viagem introspectiva que resultará numa transformação íntima radical, de onde emergirão transformados, por vezes sem encontrar lugar ‘em seus próprios dias’” (OLIVEIRA, 2008, p. 38). Ou seja, “o mal já estava feito”, retomando as sábias palavras do antológico conto *Amor*. O “pólo epifânico” da obra de Clarice, segundo Olga de Sá (2004), é o aspecto preferencialmente abordado em análises dos textos da escritora, já que essa “exacerbação do momento interior” e a busca do equilíbrio perdido e dificilmente reencontrado pode ser uma das chaves para o enigma dessa escritura caleidoscópica. “Por isso, pode-se dizer (...) que essa obra é a epifania da linguagem sobre o silêncio, a percepção do poético dentro do prosaico e a consciência ordenadora do indivíduo dentro do caos aparente que é o mundo” (SANT’ANNA, 1985, p. 7).

As criaturas de Lispector vivem em estado crítico de sensibilidade e de urgência. Sentimentos de solidão, de abandono, de culpa, de júbilo e, sobretudo, de auto-enfrentamento promovem uma ruptura com a imagem que traziam de si e da realidade circundante, revelando a precariedade de sua condição, as carências e, muitas vezes, o que existe para além da falsa estabilidade do cotidiano. (OLIVEIRA, 2008, 38)

Em Clarice Lispector aparecem a terceira pessoa do singular e plural, e a primeira do singular (menos frequente), apelando, neste último, para a apreensão do fluxo de consciência e do monólogo interior (citados acima como técnicas narrativas modernas utilizadas pela escritora). O narrador em primeira pessoa desnuda-se



completamente; o de terceira pessoa revela as personagens até o mais íntimo, num profundo movimento que se torna nauseante.

Afirmando-se escritora do seu tempo, Clarice desenvolveu suas narrativas sem a preocupação em explicar o passado de suas personagens. Essa característica, somadas à técnica de escrita lacunar e do recurso da captação do “instante já”, revelam a necessidade de um leitor atento, que passará pelas mesmas “aprendizagens” vivenciadas pelos personagens. Zilberman afirma que “Lispector usou essa técnica narrativa ao máximo, sem perder a habilidade e o controle sobre a recepção do leitor” (ZILBERMAN, 2007, p. 44), embora a própria autora, em advertência *A possíveis leitores*, de seu romance *A paixão segundo G.H.* (1964), convocasse leitores de “alma formada” para aventurarem-se num caminho sem volta que são todos seus textos.

Levando-se em consideração a complexidade e profundidade das narrativas claricianas, a linguagem empregada pela autora é simples e intensamente lírica, onde prosa e poesia mesclam-se harmoniosamente. Clarice foi muitas vezes taxada de hermética por leitores e críticos, mas hoje se tem compreensão que a dificuldade encontrada na leitura de seus livros não repousa na linguagem propriamente dita, mas no conteúdo, extremamente complexo, dada à grandeza daquilo que procurava expressar, requerendo muito mais um repertório emocional e psicológico do que uma erudição linguística (OLIVEIRA, 2008, p. 35).

Ler Clarice Lispector é uma aventura de risco. Nas vielas, esquinas e becos de seus escritos, pulsa uma intensidade arrebatadora capaz de levar o leitor a ficar frente a frente consigo mesmo. Trata-se de uma artista de alma insone, e quem respirou seu hálito nunca mais poderá dormir como antes. (OLIVEIRA, 2008, p. 35)

Toda a produção claricianas faz-nos acreditar, portanto, num constante e ininterrupto movimento de perscrutação da alma na busca de respostas sobre os mistérios da vida, e através de uma linguagem intrigante e única, refletir de maneira profunda e existencialista sobre nós mesmos e o mundo em que vivemos.

SERPENTINA, CONFETE E MELANCOLIA: O CARNAVAL SEGUNDO C. L.

Uma felicidade essencialmente clandestina: eis as palavras que condensam e justificam a atmosfera de todos os contos reunidos nessa coletânea homônima. Duas vezes publicado pela editora Sabiá (1971 e 1975) e na atualidade pela editora Rocco (1998), *Felicidade clandestina* apresenta 25 textos de Clarice Lispector, escritos em vários momentos de sua vida e muitos deles publicados inicialmente como



crônicas no *Jornal do Brasil*, onde a escritora colaborou com textos semanais entre 1967 e 1972. Certa vez, Clarice afirmou: "Inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (LISPECTOR, 1973, p. 14); de fato, nessa obra fica evidente o descompromisso e a liberdade de Lispector quanto às convenções de gêneros, passeando singularmente do conto à crônica, ora mesclando ambas numa fusão indissolúvel, ou mesmo enveredando pelos caminhos do ensaio e da poesia, tornando esses textos verdadeiras reflexões filosóficas e existenciais sobre a condição humana. Embora grande parte da crítica clariciana insista em focalizar os aspectos autobiográficos desses textos, como as recordações da infância da autora quando vivera em Recife, pessoas que marcaram seu passado etc, os "contos" deste livro conseguem ultrapassar os meros caracteres da vida de Clarice, inserindo-se no grupo das obras capazes de serem perenes e revisitadas, pois ao tratar de assuntos como o amor, a infância, a adolescência, as angústias da alma, sempre com a sua profundidade psicológica e existencial marcantes, a escritora, na harmonia da sua prosa poética, transcende o particular para tornar-se universal e atemporal.

O enredo rarefeito de *Restos do carnaval*, entremeado de sensações e impressões interiores da protagonista, é a simples história de uma menina que quase tem furtado seu desejo de brincar o carnaval. Seguindo o fluxo de muitas narrativas modernas e contemporâneas, Clarice privilegia a personagem, problematizando-a nos seus mais recônditos sentimentos e reflexões, em detrimento a enredos tradicionais repletos de eventos. Em *Restos do carnaval*, o enredo dilui-se progressivamente ao longo da narrativa ao dar voz à personagem e seus conflitos e angústias: "Quando ao fato de minha fantasia só existir por causa das sobras de outra, engoli com alguma dor meu orgulho que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola. Mas por que exatamente aquele Carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?" (LISPECTOR, 1998, p. 27).

O narrador autodiegético, aquele que narra suas próprias experiências e se assume como o centro da história (GENETTE, 1985, p. 252), ou denominado narrador protagonista na terminologia de Norman Friedman (2002), imprime no texto marcas de emoções íntimas latentes, estruturando-o em um movimento de "vai-e-vem", em que alterna a retomada das memórias do passado (analepse): "Não, não deste último Carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete" (LISPECTOR, 1998, p. 26) com momentos de projeção antecedente (metalepse): "Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz" (p. 26), oscilação comum quando se utiliza a técnica moderna do monólogo interior, em que a personagem narra como se estivesse falando consigo mesma. O excerto abaixo ilustra bem o modo clariciano de narrar nesse conto:



Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga — talvez atendendo a meu mudo apelo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel — resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material. Naquele Carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma. (LISPECTOR, 1998, p. 27)

Essa nova perspectiva de narrar faz-nos retomar os pressupostos basilares de Walter Benjamin (1994) e Theodor Adorno (2003) acerca do narrador contemporâneo e como tais conceitos se verificam na prosa intimista de Clarice Lispector, sobretudo aqui no conto *Restos do carnaval*". Em *O narrador*, ensaio escrito em 1936, Benjamin aponta o declínio, a "morte" do narrador com traços tradicionais, estruturando, assim, a tese sobre a impossibilidade de narrar na contemporaneidade. Sintomática das transformações ocorridas dos séculos XIX e XX, a narrativa moderna/pós-moderna ratifica o declínio das experiências humanas e do consequente ato de contar, reconfigurando-se para poder resistir e sobreviver. Tais mudanças estão imbricadas com a(s) percepção(ões) que o indivíduo contemporâneo adquire social e historicamente, rompendo, deste modo, com a ilusão que se estabelecia nas narrativas anteriores. No conto clariciano em análise, percebe-se essa nova forma de narrar, uma vez que, diferentemente das histórias tradicionais, não há grandes feitos a serem narrados, ou mesmo um herói grandioso e uma trama cheia de ações, mas o indivíduo volta-se para si mesmo, descrevendo sentimentos e sensações, ou, nas palavras de Adorno, "o indivíduo liquida a si mesmo" (ADORNO, 2003, p. 62), pendendo a balança do épico para a subjetividade e reflexão.

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age com estranheza do mundo que lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue intérieur* (...). (ADORNO, 2003, p. 59)

(...) os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. (ADORNO, 2003, p. 62)



A ficcionalização da infância de Clarice Lispector é capaz de ressignificar os espaços presentes na narrativa, as ruas e praças do Recife, conferindo a estas uma tônica única ao inseri-las como cenário lúdico e mágico do carnaval, festa que a personagem feminina tanto ansiava desfrutar, por até então ser clandestina, transformando-a num momento seu. O outro microespaço representativo, a porta do pé de escada do sobrado, por se tratar de um espaço de transição, vem reforçar o desejo da protagonista em querer romper as fronteiras do seu eu e tomar posse do carnaval.

E quando a festa já ia se aproximando, como explicar a agitação que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu. (LISPECTOR, 1998, p. 26)

Rememorar um fato especial, tão marcante na vida, e a repercussão desse fato em si, pressupõe uma cisão com a maneira clássica de se apreender o tempo. Lispector, na esteira de Proust, Joyce, Woolf e Faulkner, introduz nas letras brasileiras a desconstrução da ordem cronológica temporal dentro da narrativa, onde passado, presente e futuro alternam-se mediante o filtro da subjetividade. A expressão de Rosenfeld (1996), “os relógios foram destruídos”, sinaliza o chamado tempo psicológico, que em *Restos do carnaval* plasma a ideia de que “espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, (...) são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1996, p. 81). Nesse conto, a narradora adulta revive suas lembranças da infância, intercambiando digressões e interferências, mesclando assim o tempo do discurso do tempo da história (GENETTE, 1985). São várias as passagens dentro do texto em que a narradora funde passado e presente, marcando a “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente’ (Virgínia Woolf)” (ROSENFELD, 1996, p. 83). “Mas houve um Carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido, sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. (LISPECTOR, 1998, p. 28)

Em breves páginas, seguindo um dos preceitos mestres da teoria do conto de Edgar Allan Poe em sua *A filosofia da composição* (1999), Clarice Lispector consegue penetrar no terreno frágil da infância e trazer à baila, em apenas um episódio,



um esboço da complexidade e incompletude do ser humano através da figura melancólica e solitária da menina que sonhava em brincar o Carnaval. Esta personagem clariciana segue a linha das personagens modernas, foge a estereótipos e tipos sociais que carregam traços finitos, aproximando-se cada vez mais da natureza humana ao edificar-se com um aprofundamento psicológico capaz de torná-la inesperada e misteriosa. Na classificação que Antonio Candido (2004) resgata de Forster, Clarice constrói em *Restos do carnaval* uma personagem esférica ou redonda, pois “suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões (...) organizadas com mais complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender” (CANDIDO, 2004, p. 63), além de ser, comungando com o que Candido e Rosenfeld (1996) afirmam como traço da pós-modernidade, fragmentária, já que não se revela completamente e ao longo do conto está em constante busca de si mesma.

“Sedenta” em viver as alegrias do Carnaval, a personagem protagonista desnuda-se, aos poucos, desde o início da narrativa, como um verdadeiro mosaico de sentimentos e sensações. Medo das máscaras, felicidade pelos preparativos da festa, orgulho em ter sua fantasia feita com as sobras do papel de sua amiga, melancolia pela mãe doente, sensação de morte e salvação: são estas as nuances, um tanto paradoxais, que a personagem expõe ao longo da narrativa, marcas que caracterizam sua trajetória de autoanálise, autodescoberta e libertação aqui metaforizadas no anseio secreto de viver o Carnaval. Faz-se primordial frisar que estes traços antitéticos e conflituosos serão uma constante na produção artística de Lispector, haja vista que a escritora imprimiu em suas criaturas sua concepção existencialista do mundo. Logo:

(...) o homem na novelística de Clarice Lispector, qualquer que seja a inserção que se lhe dê numa determinada ambiência, doméstica ou social, está primeiramente situado como ser-no-mundo. Lá está, por sob todas as situações particulares, a situação originária do homem, existindo perante si mesmo e perante outras existências. Nesse sentido, é sempre o mesmo homem, mesmo ser-aí (Dasein), *descobrimo a sua solidão e o seu abandono em meio às coisas*, com que vamos deparar nos personagens de Clarice Lispector. Disso resulta a impressão de que todas as figuras humanas criadas pela romancista são sempre iguais. *Os seus personagens resumem-se num só personagem.* (NUNES, 1996, p. 47, ênfase acrescentada)

O teor de reflexão filosófica ao longo do conto fica evidente em dois momentos específicos. No primeiro, a menina relembra seu medo das máscaras, um medo considerado vital



(...) porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara. (...) se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes (...), mas de pessoas com o seu mistério. (LISPECTOR, 1998, p. 26)

Já no último, e intróito do desfecho da história, a personagem questiona o destino, ao lamentar: "Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso" (LISPECTOR, 1998, p. 28). Nestas passagens, o discurso da narradora abre voz a pensar a condição humana e seus enigmas, procurando respostas que nem sempre encontra.

(...) é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retração da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social ou historicamente estabelecidos, para impor-se como força dominante, primitiva e caótica. (NUNES, 1966, p. 47)

Nessa constante busca, a personagem feminina anseia por sair de sua "infância vulnerável", escapar da meninice, "ser outra que não eu mesma" (LISPECTOR, 1998, p. 27), e, ao receber as sobras, os restos da fantasia da amiga, torna-se rosa. A figura da rosa, presente em vários outros contos de Clarice Lispector, como em *Cem anos de perdão* e *A imitação da rosa*, pode simbolizar aqui, consoante Chevalier & Gheerbrant (2006, p. 356), uma realização plena, uma espécie de renascimento místico. É como se, despertando-se em rosa, a menina começasse realmente a viver, renascida pelo poder mágico do carnaval. Outra possível leitura da imagem rosa nesse conto, e que se torna mais explícita ao leitor pela própria narradora, estaria relacionada com o despertar da protagonista para a sexualidade, sendo a rosa, portanto, metáfora da sua entrada no universo feminino. Várias palavras e expressões disseminadas ao longo da narrativa, como "rosa escarlate" (LISPECTOR, 1998, p. 27), "batom forte" (p. 27), "ruge" (p. 28), "pudores femininos" (p. 26), "fome de sentir êxtase" (p. 28), "mulherzinha de oito anos" (p. 28), vêm corroborar a ideia de que a fantasia imitando as pétalas de uma rosa é símbolo do "sonho intenso de ser uma moça" (p. 27) que a triste menina alimentava.

Toda a metamorfose pela qual a personagem passa tem, no instante final do conto, seu apogeu. É a epifania, que para James Joyce, um dos criadores desse conceito, "é uma manifestação espiritual súbita" (JOYCE, citado em GOTLIB, s/a, s/p),



em que o objeto se desvenda ao sujeito, e essa revelação, seja de ordem religiosa, filosófica, existencial, transformará radicalmente a pessoa eleita, nunca mais sendo a mesma. Privilegiada por Clarice em toda a sua obra, a epifania em *Restos do carnaval*, embora aconteça efetivamente no final da história, como já mencionado, é prenunciada antes pela narradora personagem ao dizer que houve um Carnaval diferente dos outros, milagroso. Sua redenção, ou salvação, é o momento em que se descobre mulher:

Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns doze anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de oito anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (LISPECTOR, 1998, p. 28)

Pensar essa personagem clariciana como um ser inacabado, contraditório e auto-reflexivo, que guarda em si a essência dos mistérios da vida humana, vai de encontro ao que Mikhail Bakhtin (1981) percorreu com fôlego acerca das personagens na obra de Fiódor Dostoiévski (1821-1881). Segundo Bakhtin: "O importante para Dostoiévski não é o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma" (BAKHTIN, 1981, p. 39). A ideia de autoconsciência da personagem, sobre o mundo e sobre si mesma, seria uma das grandes heranças deixada pelo escritor russo aos artistas das gerações seguintes, e Lispector, leitora confessa do autor, soube magistralmente trabalhar essa função em seus textos, contribuindo para a renovação das letras brasileiras rumo a uma prosa dialógica, polifônica, já conquistada por Dostoiévski no final do século XIX.

Em *Restos do carnaval*, a personagem protagonista é toda uma autoconsciência sobre sua condição e sobre o mundo que a cerca. Refletir, questionar e constatar são as grandes ações da menina que esperava no Carnaval encontrar um novo mundo e se autorreconhecer e entender como sujeito. A análise da personagem realizada até então só vem confirmar e endossar as palavras de Bakhtin, que aqui resgatadas, servem como uma síntese do movimento da personagem no conto.

A personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que no plano do autor a tornara definida, por assim dizer sentenciada, aquilo que a qualificara de uma vez por todas como uma imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem mas como material de sua autoconsciência. (BAKHTIN, 1981, p. 43)



As unidades ou categorias narrativas que compõem esse conto de Clarice regem-se, portanto, num movimento uníssono, convergindo para representar a total fragmentação e que reflete a crise e busca do sujeito contemporâneo. Para conseguir a significação pretendida, a forma reconfigura-se em prol do conteúdo e há uma plena interdependência entre a dissolução da cronologia, do enredo e da personagem (ROSENFELD, 1996, p. 87).

Como já mencionado anteriormente, a obra de Clarice Lispector, por trabalhar com os mesmos temas e girar em torno de um eixo permanente, reflete uma intensa intertextualidade interna ou intratextualidade. Assim, diálogos profícuos se estabelecem entre *Restos do carnaval* e outros textos da escritora, bem como com outras artes, como a tradição popular e a música. Clarice recuperará a figura do “palhaço pensativo de lábios encarnados” (LISPECTOR, 1977, p. 24) em *Macabéa*, de *A hora da estrela* (1977), que se maquiava exageradamente na ânsia de parecer com seu ídolo, Marilyn Monroe, atriz norte-americana ícone de beleza da época. No conto *Felicidade clandestina*, a personagem protagonista criança também sofre ao longo de toda a narrativa, mas agora pelo desejo clandestino de ler um livro; o epílogo das duas histórias também se aproxima, pois é nele que se dá o momento epifânico, que, guardadas as especificidades de cada texto, é a revelação do tornar-se mulher de ambas as personagens femininas.

Como contar o que se seguiu?

(...) Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só pra depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.

Não era mais uma menina com um livro: *era uma mulher com seu amante*. (LISPECTOR, 1998, p. 4-5, ênfase acrescentada)

A cena final de *Restos do carnaval*, em que a menina, já conformada em perder mais um Carnaval, é “salva” pelos confetes de um belo menino de uns doze anos, reescreve as personagens Colombina e Pierrot da *commedia dell'arte*, gênero de arte popular que floresceu na Itália e perdurou entre os séculos XV e XVIII. Colombina e Pierrot também serão resgatados na música *Noite dos mascarados*, de Chico Buarque de



Holanda, sobre a qual passaremos agora a tecer algumas comparações com o conto clariciano.

CLARICE E CHICO: CARNAVAL E MELANCOLIA

A correspondência interartística entre literatura e música, nas suas mais variadas formas, embora remonte desde os gregos e tenha sido praticada tanto por artistas quanto por filósofos, somente foi legitimada como estudo estético e parte da Literatura Comparada recentemente. Tânia Carvalhal postula que "Alguns lhe negam o valor, sobretudo quando se deparam com estudos ligeiros nos quais são abundantes as metáforas ou as tentativas de simplesmente transpor de uma arte para outra uma nomenclatura" (CARVALHAL, 1991, p. 13). A estudiosa salienta que não se pode alterar as naturezas dos elementos relacionados (texto literário continuará sendo literatura e música sempre será música, todos com suas especificidades), todavia argumenta que são válidas as semelhanças e paralelos entre essas duas manifestações artísticas, desde que sejam devidamente reconhecidas e comprovadas.

Paralelamente aos fatores dominantes em determinado período, há dados da formação de cada autor e de interesses por ele manifestos que nos permitem caminhar com segurança nesse terreno das inter-relações artísticas. Não apenas o caso dos talentos duplos ou mesmo múltiplos como Da Vinci mas a simples inclinação não desenvolvida de um autor que tenta recriar, nos domínios de sua arte, efeitos ou recursos técnicos de outra forma de expressão com que esteja familiarizado. São essas "transposições" que nos possibilitam estudos de ressonâncias de uma arte sobre outra, a par daqueles que têm por objeto as obras onde duas artes se conjugam ou se encontram: a ópera, o lied, etc. Sem dúvida o estudo e a descrição dos elementos comuns às duas artes é indispensável nesse tipo de investigação porque ele envolve outro tipo de pesquisa, essencialmente estética, que procura articular, no esquema geral das artes, as posições respectivas das formas postas em confronto. (CARVALHAL, 1991, p. 15)

Ao aplicar esses conceitos de Carvalhal, faz-se importante conhecer um pouco da relação entre Clarice Lispector e Chico Buarque, e como seus "interesses" artísticos em comum podem ajudar-nos a comprovar o diálogo que se estabelece entre o conto *Restos do carnaval* (1971) e a música *Noite dos mascarados* (1967). Clarice sempre revelou intensa admiração por Chico Buarque, confessada em textos que



produziu quando colaborava para o *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973. No primeiro deles, uma crônica de 4 de fevereiro de 1968, Lispector narra como conheceu o escritor num restaurante carioca, ouvindo dele: "(...) e eu que estive lendo você ontem!" (LISPECTOR, 1984, p. 74). No mesmo texto, observa: "Chico é lindo e é tímido, e é triste. Ah, como eu gostaria de dizer-lhe alguma coisa que diminuísse a sua tristeza" (p. 74). Clarice identifica-se com a tristeza que vê em Chico; Chico afirma ser leitor de Clarice; duas preciosas informações que nutrem os indícios de um diálogo entre as obras dos dois artistas.

Em Clarice parece haver mais uma marcada simpatia do que o impulso de uma fã tomada por um fascínio da mídia. A forte identificação dela com o compositor desenha um desses instantes de estreita comunhão entre pessoas e com a vida e remete a momentos de seus textos onde tal comunhão é celebrada. Em vários outros escritos da autora, a reflexão sobre o estar-no-mundo e suas percepções da existência são convergentes com a maneira como ela se acerca do rapaz Chico Buarque, com um olhar vivo, interessado. (MAGALHÃES, 2004, p. 297)

Numa entrevista que Lispector fez com Buarque, publicada na revista *Manchete* de 14 de setembro de 1968, ao questioná-lo sobre a "roda viva do sucesso", tem como resposta: "O sucesso faz parte dessas coisas exteriores que não contribuem nada para mim. A gente tem a vaidade da gente, a gente se alegra, mas isso não é importante. *Importante é aquele sofrimento com que a gente procura buscar e achar*" (LISPECTOR, 1968, p. 56, ênfase acrescentada). Outra pergunta intrigante dessa conversa dos artistas, e uma das obsessões de Clarice em toda a sua vida e obra, é acerca da solidão, indagando-o se ele já experimentou viver só, aconselhando-o a ficar sozinho de vez em quando, o que Chico aceita e responde que quando pode "faço minha retirada" (p. 56). Estes temas são trabalhados não somente em suas canções, mas na sua incursão promissora como romancista, sobretudo em *Estorvo* (1991) e *Leite derramado* (2009).

A marcha *Noite dos mascarados* foi composta originalmente em 1966 para ser cantada por Chico Buarque e Odete Lara no musical *Meu refrão*, tornando-se trilha sonora do filme *Garota de Ipanema*, do diretor Leon Hirszman, em 1967, primeira experiência de Chico como ator, ao lado de grandes nomes da MPB, como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão e Ronnie Von. A versão escolhida para a análise comparativa com o conto clariciano é a da interpretação que ficaria consagrada nas vozes do próprio Chico e Elis Regina, gravada também em 1967.

Noite dos mascarados é o diálogo de dois apaixonados na última noite de Carnaval. Com uma melodia triste e cadenciada, a letra da música, alternando as vozes masculina e feminina, constrói o momento que os dois se conhecem na festa e



começam a conversar, entremeados das vozes alegres da multidão, representadas aqui pelo coro. A música pode ser vista como uma continuação do conto *Restos do carnaval*, que termina com a menina protagonista encantada pelos confetes do atraente menino que pulava o Carnaval, embora cronologicamente a canção tenha sido composta antes.

Nos versos cantados pela voz frágil e delicada de Elis, a menina expõe inocência e maturidade: “Eu sou tão menina” (HOLANDA; REGINA, 1967, s/p); “Que eu quero me arder no seu fogo” (s/p); “O meu tempo inteiro só zombo do amor” (s/p); “Eu sou Colombina” (s/p). Ela se autodescobre assim como a personagem feminina do conto de Lispector, encontrando também nesse brilho do Carnaval um momento de fuga do eu cotidiano e de libertação, mesmo que a quarta-feira de cinzas já se aproxime. O instante de maior reflexão da música e que se aproxima da atmosfera do final de *Restos do carnaval* fica por conta dos versos entoados pelo coro, numa espécie de oráculo às incertezas do casal apaixonado: “Mas é Carnaval, não me diga mais quem é você/ Amanhã tudo volta ao normal/ Deixa a festa acabar/ Deixa o barco correr/ Deixa o dia raiar/ Que hoje eu sou da maneira que você me quer/ O que você pedir, eu lhe dou/ Seja você quem for/ Seja o que Deus quiser/ Seja você quem for/ Seja o que Deus quiser” (s/p).

Talvez a maior semelhança entre *Restos do carnaval*, de Clarice Lispector, e *Noites dos mascarados*, de Chico Buarque, e que se torna o efeito singular dessas duas manifestações artísticas, seja a façanha de encontrar no Carnaval, símbolo da alegria brasileira, sua face rosada e belamente melancólica. Ambos são Arlequins, a figurar a máscara da tristeza que tinge (quase) tudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU QUARTA-FEIRA DE CINZAS)

Uma verdadeira fênix das palavras (OLIVEIRA, 2008), Clarice Lispector sempre manterá acesa a chama de sua literatura, seja em leitores que se sentem parte integrante de sua escrita subjetiva, seja pesquisadores, nas mais diversas vertentes e concepções teóricas, desafiados em encontrar (ou tentar) os segredos e enigmas dessa escritura pulsante e visceral, talhada na mais pura poesia de silêncios e sensações que almejam, num fracasso sublime (PRADO JR., 1989), a expressão do indizível.

(...) ficamos sabendo que sempre houve na obra de Clarice Lispector um rio subterrâneo. Ele é que tem nutrido, pela raiz, os vários personagens e lhes dado um ar especial, estranho, um jeito às vezes sonso de quem tem segredo – e de repente um susto, uma inquietação, uma febre. Ele, rio de água poluída pelos despojos de



incontáveis assassinatos: ele, o fluente e selvagem coração da vida.
(PESSANHA, 1989, p. 183)

Por entre as veredas do desejar e sentir, no limiar do êxtase e do sofrimento, Lispector inscreve *Restos do carnaval* no rol das inovadoras narrativas modernas e seduz tanto pelo trabalho reelaborado de um tema comum, o Carnaval, quanto pela mão poética e introspectiva, ao romper com as fronteiras da prosa tradicional e do gênero conto.

Clarice, percorrendo e descobrindo caminhos nunca trilhados pelas letras brasileiras, e Chico, lapidando sons na construção de melodias que marcariam o cenário da música nacional, comungam um olhar ímpar sobre o mundo, as relações humanas e os sentimentos, que se reflete profundamente em suas literatura e música, manifestações artísticas tão únicas quanto próximas.

As serpentinas e confetes de Clarice são a melancolia, a solidão, a busca por algo inominável mas essencial, e o seu Carnaval, muito mais que um momento de celebração, é instante de redenção, descobrimento, salvação, onde o eu encontra-se consigo mesmo.

REFERÊNCIAS

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

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENJAMIN, W. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, A. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHAL, T. Literatura comparada: A estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1, São Paulo, 1991, p. 9-21.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIPRIANO, Z. C. *O repertório buarquiano de Elis*. Disponível em: <<http://sovacodecobra.uol.com.br/2004/02/o-repertorio-buarquiano-de-elis/>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

ECO, U. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.



FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. Tradução de Fábio Fonesca de Melo, n. 53, São Paulo, mar./mai. 2002, p. 166-182.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1985.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. Disponível em: <<https://www.sabotagem.revolt.org>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

HOLANDA, C. B. de; REGINA, E. Noite dos mascarados. *Álbum Chico Buarque de Holanda vol. 2*, 1967.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. Felicidade clandestina. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 12-15.

_____. Restos do carnaval. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 26-28.

MAGALHÃES, L. A. M. A construção do mal-estar – Um estudo da gênese do conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector. *Manuscrita*, v. 1, n. 3, São Paulo, 1992, p. 7-28.

_____. Clarice Lispector fã de Chico Buarque. In: FERNANDES, R. (Org.) *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre a canção, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 297-303.

MOISÉS, M. *A criação literária: Introdução à problemática da literatura*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

NUNES, B. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

OLIVEIRA, C. B. Fênix das palavras. *Discutindo literatura*, n. 14, São Paulo, jan. 2008, p. 35-43.

PESSANHA, J. A. M. O itinerário da Paixão. *Remate de males*, v. 1, n. 9, Campinas, 1989, p. 181-198.

POE, E. A. A filosofia da composição. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. In: _____. *Poemas e ensaios*. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999, p. 35-39.

PRADO JR., P. W. O impronunciável: Notas de um fracasso sublime. *Remate de males*, v. 1, n. 9, Campinas, 1989, p. 21-29.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.75-97.

SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 2004.



SANT'ANNA, A. R. Clarice: A epifania da escrita. In: LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1985, p. 4-7.

VIANA, L. H. Por uma tradição do feminismo na literatura brasileira. *Anais do seminário nacional da mulher e literatura*, n. 5, Natal, 1995, p. 168-174.

ZILBERMAN, R. Na oficina de Clarice: As lacunas que esclarecem. *Língua portuguesa*, v.1, n. 19, São Paulo, mai. 2007, p. 43-45.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005, p. 275-283.

WALDMAN, B. *Clarice Lispector: A paixão segundo C. L.* 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1992.



HARMADA, DE JOÃO GILBERTO NOLL: NARRADOR INTIMISTA PÓS-MODERNO¹

Patricia Fabro Barbosa ²

RESUMO: O narrador do romance *Harmada*, de João Gilberto Noll, flutua sobre dois mundos históricos diferentes – Modernidade e Pós-Modernidade. Essa incerteza, que surge em um sujeito que não se encontra em seu espaço ou em suas relações, causa um estranhamento no narrador inominado. Essas questões refletem na fatura da obra, no emparelamento, inconcludência e hermetismo do fluxo da narração. Narrativa caleidoscópica, cujo narrador, um ex-ator de teatro, viaja sem rumo por diferentes locais de um país desconhecido, até chegar ao seu fundador, na capital Harmada. Partindo das noções fundamentais de Benjamin sobre o narrador e das considerações de Silviano Santiago sobre o narrador pós-moderno, este artigo procura demonstrar como esse narrador se configura de maneira dupla na obra em questão.

Palavras-chave: Romance intimista. Narrador intimista. Pós-modernidade. Narrador pós-moderno.

ABSTRACT: The narrator of the novel *Harmada*, by João Gilberto Noll, floats on two different historical worlds – Modernity and Postmodernity. This uncertainty, which arises in a subject that is not found in space or in their relationships, causes an estrangement in the innominate. These questions reflect in the making of the work, in the closing, unfinished and in the hermetic flow narrative. A kaleidoscopic narrative, whose narrator, an unidentified theater former actor, journeys aimlessly for different locations of an unknown country, until its founder, in the capital Harmada. Starting from the fundamental notions of Benjamin and considerations of Silviano Santiago about the postmodern narrator, this article seeks to demonstrate how this narrator is configured for dual-way in the work in question.

Keywords: Intimate-novel. Intimate-narrator. Postmodernity. Postmodern narrator.

¹Artigo recebido em 25 de setembro de 2014 e aceito em 19 de novembro de 2014. Texto orientado pelo Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva.

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



INTRODUÇÃO

Os desdobramentos na expressão literária no segundo cinquentenário do século XX vão, para observar de maneira incompleta, da experimentação da linguagem, da inserção imagética, da paródia à reinvenção de experiências através do pastiche. Chega-se, para usar a expressão de Silviano Santiago, à “anarquia formal”³. Ainda que diversa, pode-se notar, na produção contemporânea, uma predominância do imaginário urbano. Uma das vertentes⁴ dessa multiplicidade da produção é aquela que prima pela análise íntima e psicológica das personagens na qual os espaços sociais *parecem* estar em segundo plano.

Nosso recorte se insere nessa linha, mais precisamente nos anos 1990, na qual encontramos João Gilberto Noll, contista e romancista, cujas narrativas fazem essa sondagem interior a partir de uma perspectiva pós-moderna. O romance *Harmada*, a obra a que nos ateremos, foi publicado em 1993. Analisar um texto contemporâneo como parte de um período histórico (e literário) em curso, exige uma tomada de posição teórica, ainda que provisória. Com relação à contemporaneidade, como veremos, existe uma questão de conceituação que paira sobre a crítica e a teoria, de acordo com Rouanet.

De um lado, aqueles que denominam o momento atual de pós-modernidade, pois crêem que esse seja um momento de superação da modernidade, denominação adotada por outra parcela de críticos e teóricos.

Uns aplicam o termo exclusivamente à arquitetura, ou à literatura, ou à pintura. Outros o estendem à totalidade da esfera cultural, abrangendo também a ciência e a filosofia. Outros, enfim, aplicam o termo à economia, à política, à sociedade em geral. Para uns, o fenômeno é recente, outros o fazem remontar aos anos 50, e para outros ele está presente em toda a história humana — cada época vive sempre, em cada momento, seu próprio pós-moderno. Alguns vêem no pós-moderno um salto para a frente, e outros uma fuga para o passado — seria uma nova vanguarda ou uma regressão ao arcaico. (ROUANET, 1987, p. 116)

³ Para Silviano Santiago, a expressão “anarquia formal” demonstra a capacidade de renovação do gênero. (SANTIAGO, 2002, p. 34).

⁴ Desde os anos 1930, com Cornélio Penna e, em seguida, com Lúcio Cardoso podemos observar uma forte vertente intimista na literatura brasileira, que encontra seu ponto alto na obra de Clarice Lispector – cuja obra final data de 1977.



Ao longo deste trabalho, tendo em vista as características e o momento de publicação da obra, além da perspectiva teórico-crítica atinente, será adotada a designação "pós-modernidade"⁵, já que o conceito abarca elementos que serão fundamentais para os fins a que se propõe a presente análise.

Dessa maneira, buscar-se-á analisar o foco narrativo do romance *Harmada*, a fim de observar como o narrador pode ser considerado pós-moderno, já que sujeito da pós-modernidade – sujeito em crise de identidade, como quer Stuart Hall na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*.

A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2002, p. 7)

A discussão acerca do tema ainda fervilha no meio acadêmico. Todavia, para os fins a que se destina o trabalho, não caberia elaborar uma análise extensa da questão. Torna-se necessário, porém, estabelecer certos parâmetros, a fim de justificar a escolha do termo, já que "o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo" (KROKER; COOK, citados em HUTCHEON, 1991, p. 20). Linda Hutcheon, em sua obra fundamental, *A poética do pós-modernismo*, analisa certos aspectos da cultura pluralista e fragmentada de hoje e propõe

(...) um ponto de partida específico, embora polêmico, a partir do qual se possa trabalhar: como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político, as contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da "presença do passado". (HUTCHEON, 1991, p. 20)

⁵ Para Fredric Jameson, ainda que contestando o termo, "(...) um modo de marcar a ruptura entre os períodos e de datar o surgimento do pós-modernismo é precisamente encontrado nisto: no momento (pensado por volta do início da década de 1960) no qual a posição do alto modernismo e sua estética dominante se tornaram estabelecidas na academia e, a partir de então, percebidas como acadêmicas por toda uma nova geração de poetas, pintores e músicos" (JAMESON, 2006, p. 43).



A partir da colocação de Hutcheon observamos que as diferentes perspectivas teóricas e acepções do termo têm um ponto em comum: a relação com o passado; quer para refutá-lo, quer para considerar o movimento atual como superação daquele, quer para considerá-lo a fadiga de uma época. Não obstante, as múltiplas leituras analíticas desse momento histórico indicam que:

(...) de forma geral, a nova sensibilidade pós-moderna dirige suas forças para a desconstrução sistemática dos mitos modernistas questionados (...), a identidade cultural do Ocidente, mas também o problema da totalidade e do totalitarismo na epistemologia e na sua teoria políticas modernas. (HOLLANDA, 1992, p. 8)

A diluição da produção cultural reflete nas correntes de pensamento, que se nota enquanto essa deixa de crer num absolutismo crítico e teórico. Outra questão levantada por Hollanda, que é de fundamental importância para os fins a que se pretende a investigação, é a da identidade cultural do Ocidente, pois este exame tem a intenção de observar o narrador enquanto sujeito desse momento histórico de diluição de identidades, de perda da noção de nacionalidade, além das questões que estão ligadas à sua interioridade. Deve-se levar em conta que essa interioridade é formada, também, por fatores externos, aqui entendidos como sociais, no caso, da sociedade contemporânea, como dissemos, não como sinônimo, mas entendida como pós-moderna.

A OBRA

Publicada em 1993, *Harmada* é uma obra de caráter intimista, já que seu narrador-protagonista inominado está voltado para dentro de si mesmo, levantando dúvidas acerca de seu lugar no mundo – ainda que isso ocorra de maneira indireta – nem sempre conscientemente. O narrador intimista apresenta, ao longo de toda a obra, certa interioridade inquiridora, que emerge em seu fluxo de consciência, quando podemos, enquanto leitores, observar a “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência (da personagem)” (CARVALHO, 1981, p. 51).

Nessa obra, o enredo se dá através de uma espécie de trajetória, pois, antes de narrar fatos ocorridos através da causalidade, o que caracterizaria o enredo tradicional, o narrador expõe suas questões íntimas e seu ensimesmamento diante do mundo ao longo dos acontecimentos que vão sendo narrados, sem que haja entre eles umnexo causal.



O romance trata da trajetória de um ex-ator de teatro que vagueia por um país indeterminado até chegar, no desfecho, ao seu fundador, na capital Harmada. Esse sujeito parece não ter raízes, parece solto no mundo. É possível dizer que uma intriga definida, nos termos tradicionais, não existe na obra. “O termo ‘enredo’ ou ‘intriga’ está no sentido de ‘história’ ou ‘episódio’, ou seja, numa narrativa em que a sucessão de acontecimentos predomina sobre o vínculo causal ou a profundidade analítica” (MOISÉS, 2004, p. 146), o que não ocorre neste caso. Ao longo dessa trajetória ficamos conhecendo algumas das situações pelas quais passa o protagonista, em meio aos seus processos de subjetividade. Vive relações fugazes, se interna num asilo onde se torna um contador de histórias para os outros internos, constrói um passado imaginário a partir de uma filha “adotiva”.

No que tange à estrutura, encontramos em *Harmada* uma despreocupação com a linearidade, com a continuidade ou com o desfecho objetivo – é uma narrativa inconcludente, que aproxima o leitor da situação do narrador: um questionador da sua condição no mundo. Tais questionamentos não ultrapassam o plano do puro questionamento, já que não oferecem respostas, apenas realizam o levantamento de hipóteses, como ocorre em “Sandra, eu falei, sabe, estou precisando de um banho, olha, e uma canção manhosa começou a tocar, acho que na vizinhança, e eu poderia dizer o vento, eu poderia dizer a bruma, eu poderia dizer o que mais?” (NOLL, 2003, p. 9).

Esse emparedamento, essa incompletude do fluxo narrativo, aparentemente impossibilitado de ir adiante, de ampliar a clareza, reflete um hermetismo na fatura da obra, entremeada por uma sintaxe irregular, bem ao gosto da consciência do sujeito que não se encontra no mundo. Há, por exemplo, longos trechos que conotam o pensamento da personagem, já que não possuem pontos finais; períodos tão extensos quanto o fluxo da consciência. A linguagem é atravessada por várias possibilidades, por diferentes usos: ora o coloquial da oralidade, ora a literariedade, sem que haja, entre elas, qualquer espécie de separação, de esclarecimento, hierarquização ou contraditoriedade. Já na abertura, o leitor se encontra lançado em algum lugar desconhecido, junto com o protagonista: “*Aqui* ninguém me vê. E eu posso *enfim* me deitar na terra. Aproveitar a terra que virou lama depois do temporal” (NOLL, 2003, p. 7, ênfase acrescentada). Os grifos remetem a uma referência anafórica que, entretanto, é inexistente. Essas apresentações bruscas tangem toda a narrativa em mudanças repentinas de espaço e tempo, da perspectiva de observação do narrador. Tais procedimentos passam ao largo da objetividade realista e podem, dessa maneira, caracterizar o romance pós-moderno de cunho intimista.



NARRADOR PÓS-MODERNO

No ensaio *O narrador pós-moderno*, de Silviano Santiago, que tem como ponto de partida o clássico *O narrador*, de Walter Benjamin, encontramos uma análise sobre alguns contos de Edilberto Coutinho, que servem de mote para se discutir “uma das questões básicas sobre o narrador na pós-modernidade. Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2000, p. 44). O autor levanta o questionamento acerca da observação do narrador sobre a matéria narrada, ao perguntar se o narrador da pós-modernidade seria aquele que narra a partir de sua experiência ou da observação. Para o ensaísta, entre essas diferentes formas de narrar, coloca-se questão da autenticidade. A primeira hipótese levantada por Santiago é a de que:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2000, p. 45)

Nesse caso, o narrador não está envolvido na ação narrada, que tange uma noção de imagem sendo observada e descrita, como numa vitrine, num “espetáculo”. O que se distancia e ultrapassa a ideia do narrador clássico, proposta por Benjamin. Adiante, o crítico levanta sua segunda hipótese:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (SANTIAGO, 2000, p. 46)

Desse modo, pode-se notar que o que está sendo colocado em jogo por Santiago é o fato de uma narrativa se tornar autêntica sem necessariamente ter sido vivenciada – nesse caso, a autenticidade se daria através da construção da linguagem. O texto aborda, ainda, o conceito de narrador memorialista, em forma de distinção entre



esse e o narrador pós-moderno. Este é o que deseja narrar a partir de outro, jovem, não através de um "amadurecimento sábio de hoje" (SANTIAGO, 2000, p. 56); aquele seria o narrador exemplar, que relata suas experiências do passado de uma perspectiva madura, fruto de um processo de amadurecimento baseado em equívocos.

Benjamin falava da pobreza da experiência narrativa no pós-guerra. Esse reflexo, no romance, é a falta da possibilidade de se falar de maneira exemplar, já que a experiência, nesse caso, foi solapada pelo horror bélico. O romance pós-moderno trata exatamente dessa falta, tanto enquanto matéria narrada, quanto em termos de sintaxe e estrutura.

A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência (...) mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta. (SANTIAGO, 2000, p. 56)

Está imposta a questão: "(...) o que é escrever quando não é mais representar? O que se narrar quando, paradoxalmente, não se pode narrar?" (VILLAÇA, 1996, p. 9). Desta feita, se estabelecem alguns conceitos, ainda que pontuais, na obra de Santiago, que serão de fundamental importância para a análise proposta. Partiremos dessas considerações para observar o foco narrativo de *Harmada*.

HARMADA: NARRADOR PÓS-MODERNO?

Dissemos que o narrador do romance de João Gilberto Noll é pós-moderno. Tal afirmação é feita com base em certos aspectos que partem, não apenas da óbvia constatação da data de publicação da obra, mas de certos elementos da dita pós-modernidade que estão presentes e que a configuram com essa "etiqueta". O aspecto que nos interessa aqui é o foco narrativo.

O narrador de *Harmada* é "personagem principal que conta sua própria história" (BROOKS e WARREN, citado em CARVALHO, 1981, p. 52). "Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos" (LEITE, 2002, p. 44). É um sujeito ensimesmado. Ensimesmado e deslocado. Parece, a princípio, não se conformar a nenhuma situação ou espaço em que se encontra. Ou, por outra entrada, não consegue se posicionar diante de seu mundo, ainda que, por vezes, faça tentativas que são, entretanto, frustradas. Em suas andanças



por rumos desconhecidos ficamos conhecendo a incerteza de um sujeito que não sabe exatamente onde está. As relações humanas plurais em que está envolvido o protagonista no decorrer da narrativa são permeadas por fluxos subjetivos e nebulosos, em espaços flutuantes. Nela podemos observar o sujeito pós-moderno, em diluição subjetiva, onírica, alucinatória:

Naquela rua luminosa ouvi um eco pausado, de um timbre radioso, movido, pensei, a uma luz ainda mais intensa que a da rua por onde passava, e vi que eu pertencia à próxima lufada de vento, e me preparei (ajeitei a gola da camisa, o meu cabelo) para me deixar levar... Não sei de onde vieram estas palavras, se da memória ou de uma febre momentânea, o que sei é que elas vieram à minha cabeça ao dar meus primeiros passos no fundo pedregoso do rio – lodoso em várias partes. (NOLL, 2003, p. 13)

E em meio a essa diluição é que podemos perceber a imagem do exterior em que está imerso esse narrador errante, através de sua ótica, diante de suas confusões mentais e de seus estados, que não sabemos se reais ou imaginários. O protagonista, ainda que de maneira aparentemente mecânica, parece estar sempre em busca de algo não muito bem determinado, que a certa altura, chama de placidez: "(...) eram imagens que sabotavam de alguma forma certa, como dizer, placidez, isto, placidez que eu vinha procurando nos últimos meses" (NOLL, 2003, p. 15). Inserido, nesse sentido, numa realidade social que não o completa, à qual ele é estranho, mas à qual, todavia, conforma-se. As questões de origem e identidade ligam-se às questões do espaço, como se a personagem inerte assumisse (como o ator de teatro) tal identificação. Aliás, é quando o ex-ator de teatro revive sua função que se sente "vivo". Todavia, ele não narra *suas* experiências, mas as *cria*, no calor do momento.

Eu, a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca. O rumo do desenrolar das tramas se dava só ali, no ato de proferir a ação. Aliás, detestava pensar previamente acerca do que teria a contar. Eu me deixava conduzir pela fala, apenas isso, e esta fala nunca me desapontou, ao contrário, esta fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios. (NOLL, 2003 p. 40)

A fugacidade dos acontecimentos, a dissolução dos fatos, a inconcludência, a indeterminação e a falta da criação de uma memória desse narrador, além da falta de narrar experiências vividas por ele, o afastam de Benjamin. Em *Harmada*, não há transmissão de informação. Ele narra o que vive, sente e imagina. A narrativa de João Gilberto Noll se afasta da benjaminiana, pois aqui não há conhecimento derivado da experiência. Assim como na produção automática e seriada dos tempos modernos, o homem se viu privado de exercer suas experiências.



(...) a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1986, p. 201)

No romance de Noll, temos um narrador “que narra mergulhado na própria existência” (SANTIAGO, 2002, p. 45) e encontra seu centro apenas no outro, já que o “olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade (...), energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia” (p. 59).

Assim sendo, no caso do narrador inominado e ensimesmado de Noll, não há uma aproximação ao marinheiro viajante de Benjamin, tampouco há transmissão da sabedoria através da observação. Da mesma maneira, não está inserido na experiência narrativa do camponês sedentário, pois ele não narra experiências que sorveu de outros narradores, mas cria suas narrativas, enquanto personagem, ou simplesmente constata acontecimentos, enquanto narrador. Ainda, é narrador atuante, não apenas plateia. Com relação às suas histórias, nem as experimenta nem as vê. Não tem memória, antes descreve ou relata superficialmente os fatos. Todavia, há aí um belo exemplo da narrativa que é o relato da escassez da experiência humana e linguística, da escassez da palavra. É justamente através da impossibilidade que o narrador transmite essa escassez. Podemos nesse caso finalmente observar a dificuldade de intercâmbio de experiências entre os indivíduos, que se acentua na pós-modernidade; “à medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele” (SANTIAGO, 2000, p. 45). No caso do protagonista, um agravante se dá, à medida que não é possível precisar, nem seria para ele próprio, o que seria ação e o que seria atuação:

(...) tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende? se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar esta mentira de carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. Peguemos qualquer outra situação, não fiquemos só na pedra. Eu e você aqui sabe?, tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim. (NOLL, 2003, p. 24)



O sujeito que narra é o indivíduo que *foi lançado* na pós-modernidade, o que causa esse estranhamento na personagem e o emparedamento do fluxo narrativo. Esse narrador não conhece seu lugar. Não tem raízes. Não tem passado e, por conseguinte, seu presente não tem *significação*. É em busca dessa significação que esse personagem se encontra, ainda que de maneira autômata, sem grande consciência dessa necessidade. O ex-ator de teatro parece estar sempre em busca de uma (re)significação no mundo.

O errante sente-se decepcionado ao ver-se sem as devidas ligações humanas – e telúricas – que o façam sentir parte do espaço que ocupa, mas que, todavia, lhe parece desconhecido. A realização e a conformidade vêm com a falsa adoção de uma filha, com o trabalho e, finalmente, no encontro com sua nacionalidade, representada pela figura do fundador Pedro Harmada, na última cena do romance, onde podemos ler o mito de fundação de sua pátria. Sempre permeado pela escassez da linguagem – quem leva o protagonista até o fundador da cidade é uma criança que surge de maneira fantástica, quem o protagonista descobre sofrer de mutismo.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall discute três concepções de sujeito: o do Iluminismo, que é o indivíduo centrado em si mesmo, dotado de razão e consciente de sua ação; o Sociológico, que é aquele que está submetido às grandes estruturas, e cuja identidade é formada a partir da interação do eu com a sociedade; e ainda o sujeito Pós-moderno, que é aquele cuja identidade está diluída, que já não possui uma grande estrutura em que se alavancar, que participa de grupos, não de comunidades ou de nações – é o sujeito despatriado, filho da “aldeia global” (HALL, 2006, p. 69). Deslocamento e descentramento, crise individual e coletiva.

Ao longo dessa obra, Hall nos apresenta cinco pontos históricos de descentramento dos sujeitos, fundamentais na formação do sujeito pós-moderno. As novas interpretações das teorias marxistas, cuja noção parte do princípio de que homens isolados não podem fazer história; as teorias freudianas, que trazem o inconsciente para as esferas dos estudos do pensamento e solapam a ideia do homem cartesiano; a Linguística de Saussure, a qual formula que a língua não é dominada pelo sujeito, já que é instável a qualquer conformação de sentido do próprio sujeito. Além das ideias foucaultianas de controle das instituições que disciplinam as populações modernas; e ainda, o advento do feminismo, que abriu para o espaço da contestação política elementos que eram considerados particulares da vida privada.

Ao problematizar a questão da identidade cultural no momento contemporâneo, Stuart Hall traz à tona as relações do sujeito com a ideia idealizada de Nação. O sujeito pós-moderno não tem mais, graças à quebra de fronteiras – efeito da globalização –, uma pátria delimitada. O que era fundamental na Modernidade, o gentílico, que se confunde naquele momento com a própria identidade do sujeito, deixa, de certa maneira, de existir na pós-modernidade. Agora os indivíduos fazem parte de grupos de interesses, ou comunidades efêmeras, que estão ligados, por sua vez, em grande parte, a questões da sociedade de consumo. Esses sujeitos podem estar em



diferentes países num mesmo dia, estar em contato com pessoas de diferentes países simultaneamente, sem sair da roda de seu quarto. O mito da Nação (ao menos no Ocidente) cai por terra, ou melhor, se liquefaz, para usar a metáfora do pensador da *Modernidade líquida* (BAUMAN, 2001). Com o advento da tecnologia e da mudança de posicionamento dos sujeitos diante das grandes estruturas organizadoras (se ainda podem ser assim designadas), o conceito tradicional de nação deixa de existir, substituído pelas “comunidades imaginadas”⁶, o que é causa de estranhamento desses sujeitos.

O protagonista do romance que é nosso objeto é despatriado, deslocado, já que não tem as grandes estruturas para alavancar-se. Observemos: em dado momento da obra, nos deparamos com uma marcação temporal exata que quase passa despercebida, durante uma conversa do narrador, via telefone, com uma repórter que queria informações sobre seu espetáculo: “A primeira montagem no mundo desta peça foi agora em 82, em Berlim” (NOLL, 2003, p. 80). A essa altura da narrativa já chegamos à conclusão de que o narrador tem cerca de 50 anos de idade. Logo, nascido no primeiro cinquentenário do século XX; portanto, durante a Modernidade. Ao longo da obra percebemos que o protagonista busca – ainda que, quase que inevitavelmente, de maneira frustrada – um modo de se estabelecer socialmente. Primeiramente, através da ida à capital e do tradicional casamento:

Com Jane estou casando hoje, exatamente três meses depois de ela chegar e me apresentar o endereço onde nós dois nos encontrávamos naquele preciso instante.

Ela de véu, uma cauda de cetim. Eu, a esperá-la no altar, terno azul-marinho, gravata vermelho, oh cara, meu querido, meu amigo, meu irmão...

A Marcha Nupcial, e lá vem ela, e eu pego a sua mão, depois a festa ao ar livre, a região inteira acorre, dançamos uma valsa (...). (NOLL, 2003, p. 30)

A esposa era a filha do patrão, num emprego burocrático e mecânico no qual o ex-ator: “Batia cartas comerciais, relatórios de vendas, pedidos” (NOLL, 2003, p. 30). Mas após a frustração de descobrir a esterilidade e “em questão de horas” perder

⁶ A expressão foi cunhada por Benedict Anderson, na introdução de *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*: “Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32).



“o emprego e a mulher” (p. 34), entra em crise e vai parar num asilo; lá, torna-se o narrador de relatos criados à luz do momento, que o fazem sentir-se novamente vivo e digno de ocupar um lugar no mundo: “Eu voltara a ser um ator, eu voltara a merecer aquela casa que me abrigava, merecer a passiva ingestão que me mantinha em pé” (p. 40). Mais ainda, lá reencontra Cris, uma jovem perturbada que conhecera ainda recém-nascida e a quem “adota” como filha, após fugirem do asilo. O protagonista e sua filha adotiva criam um passado de histórias mirabolantes enquanto montam peças de teatro protagonizadas por Cris. Na primeira delas, a atriz interpreta o papel de luto.

“– É, voltei para Harmada” (NOLL, 2003, p. 80). Já estabelecido na capital, o narrador vai em busca de um novo lugar para morar, pois estivera hospedado na casa de um velho amigo de teatro, Bruce. Ao chegar a seu novo apartamento, se depara com um garoto apoiado na pia da cozinha. Descobre que ele é mudo e consegue estabelecer comunicação só quando usa de seus dotes teatrais. A criança então o leva pela mão ao lado antigo da cidade, e o narrador conta a ela que, naquele dia, é aniversário de Harmada – quando narra a história de fundação daquela cidade.

Levanto as mãos com vontade. Início os sinais: conto para o garoto que hoje é o aniversário de Harmada.

É a data em que um homem chega de barco numa praia.

Este homem vem de uma guerra ferido num dos braços.

Ele sai do barco segurando o braço ferido e cai de joelhos. Gotas de sangue na areia.

Ele pensa: nestas terras daqui vou fundar uma cidade. Vou me unir à primeira mulher que encontrar, se for criança espero ela crescer para gerar comigo, é preciso apenas que seja uma mulher e que eu a pegue algum dia em idade de procriar.

O sol era mais ou menos este de agora, a manhã ficando madura, e o homem olha para o alto, quase afoga a visão no sol. No ponto de perder o equilíbrio na vertigem dourada, ele se levanta.

Eu sou Pedro Harmada, grita esperando que alguém o escute.

Eu vou subir aquele morro, ele diz.

E finca no topo do morro uma baioneta solta que lhe restou da guerra.
(NOLL, 2003, p. 100)

A constituição do mito de fundação faz emergir a identidade desse sujeito, que está intrinsecamente ligada aos fatores externos, no caso, sociais, e mais, nacionais. De acordo com Hall: “As culturas nacionais são compostas não apenas de



instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (HALL, 2011, p. 51). Esse errante precisa de uma comunidade imaginada, onde finalmente descobre seu centro e percebe sua conformação consciente a um espaço ao qual, nesse caso, parece pertencer:

Mesmo assim, viciosamente pensei que providência tomar, mas logo vi que de agora em diante eu precisaria aprender a me incluir no mundo em volta, só isso, e isso não deveria se chamar de covardia, era a única forma de me preservar. (NOLL, 2003, p. 83)

O movimento em direção à capital, em oposição aos lugares abertos e dela distantes, cria uma consciência desse sujeito e seu estar no mundo. Ao encontrar-se novamente na capital, ele se configura como indivíduo, ainda que não identificado por um nome, mas possuidor de um gentílico.

CONCLUSÃO

Assim se constrói a representação do narrador pós-moderno enquanto sujeito da Pós-modernidade. Os aspectos desse momento histórico aparentemente são os motivos que levam o eu-narrador a apresentar tremulações internas. Isso porque o fator externo influencia o sujeito internamente. Nesse caso, o narrador não consegue se estabelecer dentro de uma ordem social que não o domina. Ele precisa ainda daquela ordem estabelecida, da noção de organização social que já não está mais presente. Casamento, emprego formal, constituição de “família”, reencontro de redenção com a Pátria através do mito de fundação. Sujeito da pós-modernidade, cindido por um momento que o circunda, mas ao qual ele não parece pertencer, o narrador inominado de Noll – observe-se – *inominado*, busca sua identidade num mundo que já foi solapado. E como encontrá-la, então? Podemos compreendê-lo como sujeito que se encontra num hiato entre esses dois mundos: o mundo moderno e o mundo pós-moderno. É quando acontece o reencontro com as velhas estruturas que ele parece estabilizar-se, pois, quando “se vê a si mesmo”, não representando nenhum papel, perde-se, esvai-se e entrega-se, literalmente, à lama.

Como observamos anteriormente, não poderíamos simplesmente “rotular” o narrador de *Harmada* a partir das noções críticas de Benjamin ou Santiago, pois ele parece encontrar-se num entre-lugar daqueles sugeridos pela crítica. De acordo com as polêmicas e diversas questões teóricas a respeito do Pós-modernismo: esse momento ainda é um espelho daquele, ou, ao menos, é reflexo dele. Assim como Noll e



sua narrativa caleidoscópica, que reflete o externo no interior da personagem e dispersa a representação em fragmentos.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARVALHO, A. L. *Foco narrativo e fluxo de consciência: Questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio De Janeiro: DP & A, 2006.

HOLLANDA, H. B. de (Org.) *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOLL, J. G. *Harmada*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2003.

ROUANET, S. P. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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



OBRAS QUE FALAM DE SI, VIAGENS NA MINHA TERRA E O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS¹

Bárbara Marçal Celestino²

RESUMO: Com o século XVIII quase se despedindo e outro se iniciando, surgem obras que trazem à tona uma discussão que se tornou valiosa para a literatura e, principalmente, para a teoria literária: a autoteorização do romance. Esse conceito tem como finalidade mergulhar na obra literária e enxergar nela sua auto-explicação, ou pelo menos de uma possibilidade de autorreflexão, como defende Culler (1999), quando afirma que a literatura pode ser encarada também como “construção intertextual ou auto-reflexiva”. Diante dessas afirmações, este trabalho tem como objetivo analisar o desenvolvimento da autorreflexão nas obras: *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett, e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago.

Palavras-Chave: Autorreflexão. Literatura portuguesa. Almeida Garrett. José Saramago.

ABSTRACT: In the end of the century XVIII and the next beginning, arise works that bring a discussion quite valuable for literature and, mainly, for literary theory: the self theorization of novel, or how we approach in this work, romantic irony. This notion has the goal of diving in to the literary work and observe it theories which might explain themselves or at least a possibility of self-reflection, as argued Culler (1999), when he states that literature can also be seen as "intertextual construction or self-reflective". Based in these statements, this work has the goal of analyzing the development of the romantic irony in *Travels in my Homeland* (1846), by Almeida Garret, and *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984), by José Saramago.

Keywords: Literary theory. Portuguese Literature. Almeida Garrett. José Saramago.

¹ Artigo recebido em 22 de setembro de 2014 e aceito em 20 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch (UEPG).

² Mestranda do Curso de Letras da UEPG.
E-mail: babimarcal@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tenciona analisar como se dá a construção da autorreflexão³ em duas obras literárias portuguesas, a saber, *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

Precisamos desde já mencionar que a construção da autorreflexão nas obras se deu de maneira díspar, principalmente, tendo em vista o período em cada uma foi produzida. Sendo assim, tentaremos analisá-las através de suas conduções narrativas. Sobre elas também é preciso considerar algumas diferenças, pois com Almeida Garrett teremos um narrador em primeira pessoa; já em José Saramago, o narrador será em terceira. Sendo assim, as visões que nos conduzirão na leitura das obras estarão em posições distintas. Tais diferenças serão relevantes para percebermos as construções narrativas, dado que teremos focos narrativos distintos e também por eles que teremos acesso ao discurso autorreflexivo que permeia as obras. No decorrer deste trabalho pretendemos deixar claras tais diferenças.

Antes de continuarmos, porém, gostaríamos de justificar a opção em trabalhar com essas duas obras e poderíamos afirmar que apesar de propormos lê-las pensando na autorreflexão, seria possível trilhar outros tantos caminhos; como as questões políticas e sociais que atravessam as duas narrativas, por exemplo. Ressaltamos também, que tantas possibilidades de estudo só são possíveis por estarmos tratando de obras literárias de tal envergadura que alcançaram uma complexidade que permite, aos seus leitores, abordagens múltiplas.

Porém, diante de tantas possibilidades, pensaremos na discussão literária que elas nos oferecem. Desse modo, nossa primeira reflexão poderia se pautar nas digressões que tanto Garrett quanto Saramago produziram e na exibição para o leitor sobre como cada obra foi produzida. Isso se dá, entre outros fatores, pela insistência dos narradores em nos fazer perceber suas construções textuais. Em síntese, acreditamos que as obras falam sobre si mesmas, assim como da literatura de modo geral.

Além disso, seria pertinente mencionar que em 1968/1969, José Saramago escreve um texto cujo título é homônimo ao de Garrett em *Viagens na minha terra*, fazendo suas considerações sobre as digressões a que Garrett dá o nome de *Viagens*: "Nas Viagens, o que me regala é aquele prazer digressivo de Garrett, que salta de tema em tema com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo, não perde o

³ A respeito do termo *autorreflexão*, utilizado por Jonathan Culler, faz-se necessário mencionar que poderíamos ter escolhido qualquer outro, como Metalinguagem ou Ironia Romântica etc. Afinal, todos esses termos dialogam entre si, a escolha por autorreflexão foi apenas uma escolha de recorte teórico.

norte, nem uma gota da água que lhe faz andar o moinho” (SARAMAGO, 1985, p. 52)⁴. Parece-nos que Saramago, ao admirar as digressões de Garrett, acaba por fazer, ele também, suas próprias digressões.

Dessa maneira, acreditamos que o texto de Saramago dialoga muito estreitamente com o de Garrett, não apenas pelas digressões que ambos fazem, mas, principalmente – tendo em vista o foco dado a este trabalho – nos revelando o desenvolvimento da autorreflexão.

À vista disso, faz-se necessário que atentemos para o conceito central que norteará este trabalho, a autorreflexão. Sobre ela, Jonathan Culler declara:

Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência (...). A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre, implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura. (CULLER, 1999, p. 41)

Segundo o fragmento acima, Culler (1999) ressalta que todo texto literário é também um texto de teoria literária, uma vez que, a partir de sua leitura é possível enxergar os caminhos de sua construção. Com isso, podemos dizer que as obras escolhidas para este trabalho nos mostram suas construções a todo o momento. Porém, sabe-se que essa estratégia exibicionista, que acreditamos aqui ser tão comum nas narrativas que estamos analisando, pode não aparecer com tanta clareza em outras obras.

Vejamos como ela pode ser analisada nas obras que começam a ser estudadas neste trabalho. Observemos o capítulo cinco de *Viagens*, quando o narrador nos dá a receita de como produzir um romance e, lembrando Culler, nos apresenta, além da narrativa a ser contada, uma teoria que a explique:

Todo o drama e todo o romance precisa de:
Uma ou duas damas,
Um pai,
Dois ou três filhos de dezenove a trinta anos,
Um criado velho,
Um monstro, encarregado de fazer as maldades,

⁴ Além do texto citado: *Viagens na minha terra*, escrito por José Saramago para elogiar a narrativa de Garrett, anos depois, em 1981, o primeiro dos dois continua sua aproximação com o texto garrettiano quando publica *Viagem a Portugal*.

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios (...)
E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original. (GARRETT,
2008, p. 35)

Ironicamente o narrador de Garrett nos fornece uma receita para produzir a tal literatura "original", receita que no decorrer da obra será contestada e problematizada. Mas, por ela podemos, desde já, perceber que o narrador é quem está no controle da escrita e quer mostrar isso. Ademais, o método ensinado por Garrett não deve aqui ser entendido como explicador apenas de si, mas sim, da literatura como um todo. Afinal, ele, do mesmo modo se dirige às literaturas que por diversas vezes se pautaram em receitas como essas.

Já Saramago não nos dá uma receita tão bem concentrada. Sua escolha em nos mostrar seu processo de escrita difere do autor do século XIX. Naquele encontramos receitas mais diluídas, menos condensadas. Entre tantas maneiras de falar da escrita literária, vejamos um diálogo entre o protagonista Ricardo Reis e Marcenda, quando essa lhe solicita uma opinião médica a respeito de seu braço esquerdo imóvel. Reis, por sua vez, pede permissão para fazer algumas perguntas e eis a resposta de Marcenda: "*Todas as que quiser, e esta frase é uma das tais que poderíamos acrescentar ao rol das tantas que muito disseram nos tempos passados, na infância das palavras, Estou ao seu dispor, Com muito gosto, Será um prazer, Tudo o que queira*" (SARAMAGO, 2013, p. 123, ênfase acrescentada).

Em Saramago a opção por nos revelar sua construção narrativa se dá como a observada acima, quando nos revela a escolha da expressão que fez. Poderia, como o narrador mesmo nos acrescenta, escolher qualquer outra das frases destacadas por ele. Dessa maneira, nos revela, assim como Garrett, que há alguém nos forçando a perceber o processo de escrita das obras, manipulando, portanto a narrativa.

Sobre essa interrupção narrativa, a pesquisadora Karin Volobuef declara: "A ironia romântica (...) não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura" (VOLOBUEF, 1999, p. 99)⁵.

Sendo assim, pelos exemplos analisados percebemos que há a quebra da verossimilhança, ou seja, o narrador interrompe a narrativa para mostrar e se mostrar, isso, como vimos nos exemplos, tanto pode servir para explicar suas escolhas de linguagem, quanto para orientar seu leitor. Desse modo, a narrativa promove um

⁵ Apesar de não adotarmos a nomenclatura utilizada por Volobuef, ironia romântica, acreditamos que esse conceito e o de autorreflexão se complementam e tratam do mesmo assunto, literatura. Sendo assim, nos apoderamos dela para tratarmos da interrupção narrativa. Porém, sabemos que a ironia romântica não se restringe a apenas essa estratégia, pois assim como a autorreflexão, ela tenta explicar a literatura que trata dela mesma.

paradoxo, pois temos a construção fictícia quebrada pela voz do narrador, e esse, por sua vez nos reposiciona a nossa condição “real”, de leitores, e partir dessa nova posição nos faz refletir sobre a leitura que nos é apresentada. À frente nos deteremos um pouco mais nesse paradoxo.

Durante este trabalho analisaremos ainda outros fragmentos para investigar como as obras produzem autorreflexão. Porém, antes de entrarmos efetivamente nas análises, convém estabelecer as diferenças de aplicabilidade do conceito nos romances abordados. Para isso, teremos de observar um período de vital importância para a autorreflexão e para o gênero romanesco, o século XIX. Vamos a ele.

O SÉCULO XIX

O romance como conhecido hoje estava, no fim do século XVIII, início do XIX se adaptando aos novos moldes, afinal, até aquele momento a forma clássica era a vigente. A partir daí, além da literatura em prosa precisar ganhar espaço, ela agora passa a se envolver em assuntos totalmente cotidianos, pois suas principais temáticas se voltam para as experiências de pessoas comuns.

A esse respeito, Ian Watt (2010) dedicará seu estudo *A ascensão do romance*, a fim de compreender tal período e afirmará – tendo por base os romancistas Defoe, Richardson e Fielding – que é nesse momento que se começa a pensar numa noção de indivíduo particularizado, dando inclusive nomes aos personagens. O que hoje nos parece algo tão comum não era assim considerado antes do século XVIII. Dessa forma, a literatura começa a passar por mudanças significativas.

Sobre as mudanças que se dão, entre outros fatores, devido à diferença de perspectiva de olhar do romance em vista de outros gêneros literários, Watt afirma: “(...) o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens” (WATT, 2010, p. 18).

Se analisarmos o personagem Carlos de *Viagens na minha terra*, publicado em 1846, entenderemos a afirmação do crítico literário. Isso porque temos um personagem complexo, cheio de desejos, com vida interior, absolutamente, portanto, humano. Além disso, é um sujeito que se pensa, se analisa, reconhece seus erros, é, como a pesquisadora Maria Ema Ferreira (1997) o define, um “herói moderno”. Vários trechos do romance seriam dignos de estudo, a princípio analisemos o fragmento em que o narrador nos conta que depois de receber uma carta de Joaquina, Carlos decide

(...) ir ao prazo dado, no fim do dia. Mas o dia era longo, custou-lhe a passar. Todas as ponderações da noite lhe recorreram ao pensamento; todas as imagens que lhe tinham flutuado no espírito se avivaram, se animaram, e lhe começaram a dançar na alma aquela dança de fadas e duendes que faz a delícia e os tormentos destes sonhadores acordados que andam pelo mundo e a quem a douta faculdade chama *nervoso*; em estilo de romance, *sensíveis*; na frase popular, *malucos*.

Carlos era tudo isso. Para que o hei eu negar? (GARRETT, 2008, p. 128, ênfase no original)

Por esse fragmento, percebemos que “O drama de Carlos reside na instabilidade afectiva, na inconstância amorosa. Carlos é um homem dividido por sentimentos contraditórios e inconciliáveis” (FERREIA, 1997, p. 27). À vista disso, a última frase é reveladora, uma vez que o próprio narrador reconhece a complexidade do seu personagem e possibilita ao leitor que faça o mesmo. Diante dessa asserção, podemos afirmar que há uma diferença de prisma dada ao personagem pelo romancista, dado que, há também um novo formato na literatura do século XIX.

Além disso, Carlos é ainda relevante para esta análise, pois é a ele cedida voz quando temos acesso à carta deixada pelo personagem, que preenche desde o capítulo quarenta e quatro até o quarenta e oito, já no fim das viagens. Diante dessa carta, temos a mudança de foco narrativo, pois o narrador em primeira pessoa, como já apontado, sai de cena e temos pela voz de Carlos a narração dos fatos. Temos assim, um personagem narrador e um narrador que passa a ser leitor e personagem da trama. Isso ainda nos vale, já que teremos em *O ano* algo similar – apesar de seu narrador não sair de cena como o de Garrett – ambos problematizarão a narrativa permitindo que seus personagens façam parte da discussão sobre ela.

Antes de entrarmos mais detidamente na utilização desses personagens na construção autorreflexiva, trataremos ainda do século XIX, uma vez que ele nos ajudará a entender de que paradoxo tanto falamos.

Outro teórico que se debruçou sobre o “a ascensão do romance”, e o início do século XIX, foi Luiz Costa Lima. O pesquisador ainda nos revela que devido a toda essa mudança na literatura e com o gênero romanesco em ascensão alguns autores optaram por apresentara narrativas ambíguas, as que alternavam “realidade” e ficção, devido à necessidade da autoafirmação do romance. Sobre isso, Costa Lima faz a seguinte declaração:

O romancista tinha que desviar-se da suspeita que o perseguia, dando a entender que participaria da crença de que o romance é uma espécie de história (...). Mais do que estratégia comercial, a

recorrência à ambiguidade se impunha como ato de sobrevivência.
(LIMA, 2009, p. 197-198)

A autoafirmação, segundo Costa Lima (2009), era uma necessidade comum nesse período, por isso, temos notícias de tantas histórias que foram encontradas e prefácios que afirmam que a narrativa que irá se iniciar é a história de um primo, tio, ou de algum parente distante, por exemplo, temos aquelas narrativas que eram apresentadas como que se estivessem sido encontradas.

Para melhor observar essas tentativas de aproximação com o leitor, poderíamos pensar em diversos autores do século XIX⁶, um deles, como já se sabe, é o nosso escolhido, Almeida Garrett e suas viagens. Viagens porque devemos lembrar que nela se encontram duas narrativas, ou viagens, a primeira é a viagem do narrador a Santarém; e a segunda se refere às demais histórias que o narrador nos conta, como da menina dos rouxinóis ou a da Santa Iria.

A primeira viagem foi feita pelo narrador, e dessa surgem as demais, que são narrativas curtas introduzidas dentro dessa narrativa principal. Uma delas, a mais importante, ou que tem maior destaque, é a história que envolve Joanhina e Carlos. Ela é contada ao narrador e ele depois é quem nos conta, em linhas gerais temos a história amorosa que envolve os primos, Carlos e Joanhina, e suas tragédias familiares. Mas ela é mais que um romance entre esses dois personagens, é o plano de fundo que Garrett utiliza para problematizar a receita que analisamos no início deste trabalho, conseqüentemente é também por ela que teremos diversas passagens autorreflexivas.

Por essas duas viagens temos o paradoxo de que viemos falando, Garrett as utiliza para confundir o leitor e a história de Joanhina nos é supostamente descrita como contada a partir de testemunhos reais, afinal, o narrador tem acesso a ela por um companheiro de viagem. Não é a toa também que no fim de sua viagem, o narrador se encontra com frei Dinis, irmã Francisca e nos lê a carta de Carlos. Ao colocar narrador e personagens na mesma cena, dá à narrativa um cunho de verdade e, se autoafirma, como Costa Lima, nos alertou. Porém, em outros tantos momentos, dialoga com o leitor para lhe mostrar que a obra é uma construção ficcional, em alguns momentos chega a pedir, que as leitoras votem, por exemplo, como em uma das cenas que veremos na análise sobre *Viagens*, ou seja, intercala ficção e realidade e, desse modo, promove o paradoxo.

⁶ Em *Amor de perdição*, Camilo Castelo Branco inicia seu texto afirmando que a história a ser contada é uma história real e nos fornece páginas de livros para ratificar a existência do seu personagem principal Simão Botelho. Ainda com Camilo temos em sua obra *Vinte horas de liteira*, uma viagem que durará a narrativa toda e o assunto principal, entre o narrador e seu amigo, é a literatura. As obras apontadas nos diálogos entre os dois serão as narrativas escritas por Camilo Castelo Branco.

Fica claro que a tentativa do escritor é fazer com que haja a tal aceitação de que Costa Lima nos informou há pouco, por isso, ele coloca seu leitor em um jogo ambíguo. Ao tomar essa postura, nos dá uma narrativa que a todo o tempo se interroga e se analisa; ademais, faz com que o leitor se posicione diante do que lê, produzindo assim uma obra reflexiva.

Garrett, como dito, promove um paradoxo, a fim de convencer seu leitor de que nem tudo o que lhe era dado a ler era ficção, então envolve seu leitor num jogo que ora brinca com a ficção, ora se concentra na realidade. Atestamos que isso era também uma maneira de Garrett educar seu leitor e lhe mostrar que sua literatura se diferenciava das demais. Mas e Saramago? O escritor do século XX não sente mais a mesma necessidade de educar seu público, pelo menos, não dá maneira como Garrett precisou fazer. Então por que Saramago também promove esse jogo ambíguo?

Para tratarmos melhor desses jogos, diante dos quais somos colocados quando nos deparamos com as narrativas, vamos aos narradores e suas possíveis saídas de cena para ceder suas vozes aos que ajudam a promover a ambiguidade nas obras, e com isso auxiliam na construção da autorreflexão.

OS NARRADORES E SEUS COLABORADORES

Ao tratarmos dos narradores das obras, precisamos nos deter em algumas de suas diferenças, essas dizem respeito principalmente às posições ocupadas por eles. O narrador de Almeida Garrett é em primeira pessoa e, portanto, temos a narrativa julgada segundo seu critério e, por isso participamos de suas visões e não de outras – a não ser pela carta de Carlos, logo falaremos dela. Diferentemente do narrador de terceira pessoa, como o de José Saramago, aquele não consegue se posicionar em diferentes lugares na narrativa – não estamos apontando essa diferença como um defeito no texto de Garrett, muito pelo contrário é também uma maneira de nos mostrar sua arquitetura textual. Mas não podemos deixar de perceber que há, de fato, essa diferença de posição, pois como Saramago opta por um narrador em terceira pessoa, ele, nos parece, é supostamente o senhor absoluto da história. Essas diferenças, apesar de parecerem simplórias não o são, visto que, quando os dois narradores decidem por revelar nas vozes de seus personagens a autorreflexão, a posição ocupada por cada um difere. É ainda relevante destacar que o narrador de Saramago mesclará sua voz com a dos personagens, dificultando, por vezes a percepção de quem é que produz a autorreflexão.

Iremos nos deter, portanto, nesses dois narradores, ou conduções narrativas. Logo após, nos dedicaremos aos colaboradores no processo de construção autorreflexiva desses textos literário, Ricardo Reis e Carlos. Para iniciarmos, vejamos alguns trechos dos romances cuja presença do narrador se mostra para o leitor.

Obedecemos à ordem cronológica e vamos primeiro a Garrett e seu narrador. É relevante que atentemos para o fato de que a educação do público leitor é importante para a literatura naquele momento, como já dissemos, portanto, os contornos narrativos de Garrett visam essa explicação para seu público, por isso a cena que analisaremos nesse primeiro momento revela o que acabamos de afirmar.

“– Escuta!!” – disse eu ao leitor benévolo, no fim do último capítulo. Mas não basta que escute: é preciso que tenha a bondade de se recordar do que ouviu no capítulo XXV e da situação em que aí deixamos os dois primos, Carlos e Joaquina. (...).

Vamos, pois, com paciência, caro leitor, farei por ser breve e ir direto, quando eu puder. (GARRETT, 2008, p. 173, ênfase acrescentada)

Nesse fragmento percebemos que o narrador dialoga com o leitor sobre a velocidade da narrativa, tempo, portanto. Além disso, lhe adverte sobre a necessidade de prestar atenção ao que acabara de ler. É certamente um diálogo educativo, em que o narrador professora a respeito de sua construção.

Na narrativa de Garrett notamos a frequência com que seu narrador interpela o leitor, e desse modo, se mostra a todo o momento. Sobre essa marcante presença, Volobuef declara que: “Aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escrita poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu narrador” (VOLOBUEF, 1999, p. 91). Diante dessa afirmação, vemos que o conceito de ironia romântica está diretamente ligado à presença desse narrador, e podemos aplicá-la à narrativa de Garrett, dado que, durante grande parte da narrativa as reflexões sobre a mesma são desenvolvidas pelo seu narrador. Logo, é notável tal presença, pois o narrador não abre mão de ocupar seu lugar e de mostrar para seu leitor aquilo que ele lhe quer fazer enxergar.

Consideremos também o intruso narrador de Saramago:

Enquanto desce a escada para o primeiro andar, tremem um pouco as pernas a Ricardo Reis, nem admira, a gripe costuma deixar as pessoas assim, muito ignorantes da matéria seríamos se cuidássemos que esse tremor é efeito dos pensamentos, ainda menos daqueles que laboriosamente aí ficaram ligados, não é coisa fácil pensar quando se vai a descer uma escada, qualquer de nós pode fazer a experiência, atenção ao quarto degrau. (SARAMAGO, 2013, p. 174, ênfase acrescentada)

Com o excerto de *O ano da morte de Ricardo Reis*, fica clara a presença de seu narrador, e apesar de Saramago raramente dialogar com o leitor, ele utiliza os verbos na primeira pessoa do plural, como no caso do **seríamos**. Portanto, mesmo que de modo diverso do de Garrett que interpela o leitor, Saramago não deixa de se dirigir àqueles que o leem. Entretanto, mesmo que a forma de questionamento se diferencie, nota-se a aproximação entre as obras, pois ambas convidam o leitor à reflexão sobre a leitura. Nesse sentido, ao desafiar seus leitores para o cuidado com a leitura, estão produzindo autorreflexão, pois expressam no texto aquilo que deve ser observado do próprio texto.

Uma diferença importante, não só desses narradores, mas de quaisquer outros que ocupem as mesmas posições, é optar pela primeira ou terceira pessoa é uma estratégia. O narrador de Garrett se ausenta da narrativa apenas por um momento, quando lemos junto com ele a carta de Carlos, já Saramago faz dessa ausência ou presença uma constância. Desse modo, nos é relevante observar uma cena de *O ano* em que o narrador, mesmo estando em sua posição de soberania, decide abrir mão da mesma. A cena é extensa, mas antes do trecho que destacaremos o narrador nos conta que depois de Ricardo Reis e Lídia, musa de suas odes, camareira e amante aqui, produzirem “ruídos confusos”, ela vai embora da casa de Reis e temos a seguinte declaração do narrador:

Ricardo Reis, lá em cima, na sua cama, fecha os olhos, neste minuto ainda pode acrescentar ao prazer do corpo satisfeito o prazer delicado e precário da solidão apenas começada, rolou o corpo para o lugar que Lídia ocupara, estranho cheiro este, comum, de animal estranho, não de um e de outro, mas de ambos, *emudeçamos nós, que não somos parte*. (SARAMAGO, 2013, p. 258, ênfase acrescentada)

O narrador decide, nesse momento, se retirar. Ademais, não apenas ele se retira do quarto de Reis, mas nos pede igualmente para sair, seria íntimo demais estarmos todos ali. É uma escolha, ele decide quando quer se mostrar, e no fragmento descrito opta por não continuar a cena daquela cama.

O narrador de Garrett não sairá de cena antes da carta de Carlos, mas é ele, da mesma forma, que decide o que nos contar e como contará, além disso, como narrador em primeira pessoa, ele quer nos convencer de que é confiável, que nos contará apenas a verdade: “Pois, amigo e benévolo leitor, ou nem em princípios nem em fins tenho escola a que esteja sujeito, e hei de contar o caso como ele foi” (GARRETT, 2008, p. 172). Além da tentativa de parecer confiável como importante pelo período em que sua obra se encontra, devemos destacar a cena, quando o narrador, no capítulo dez, vê a janelinha da casa em que Joaquina e a avó moraram e alguém lhe conta a história que lá teria se passado. Logo após, o narrador decide nos contar a história que lhe fora

contada. Sendo assim, só conhecemos a história daquela casa por sua voz, nesse momento da narrativa, ele decide não desocupar sua posição de narrador. Desse modo, nos parece que é também uma opção, ou estratégia narrativa.

Podemos pensar nessa saída estratégica, uma vez que o narrador só sairá de cena quando estiver lendo a carta de Carlos, essa saída está ligada ao paradoxo de que falamos, pois há o encontro entre personagens e narrador. Além disso, ele problematiza sua narrativa, emprestando seu lugar de narrador a Carlos para contestar a receita de que tanto falamos. Portanto, nos parece que a decisão é mesmo do narrador e é mais uma maneira de revelar sua construção narrativa.

Até aqui vimos que esses narradores, por ocuparem lugares diferentes nas narrativas, suas condições para contá-las se diferenciam, além disso, a maneira como interpelam os leitores também é díspar. O narrador de Garrett nos parece mais democrático para com a participação de seus leitores na construção narrativa. Apesar de parecermos inocentes, não podemos deixar de pensar que somos convidados a participar efetivamente da narrativa, somos quase seus personagens, até porque podemos votar na narrativa de Garrett. Vejamos:

Dizei-o vós, ó benévolas leitoras; pode, com isso só, alimentar-se a vida do coração?

– Pode, sim.

– Não pode, não.

– Estão divididos os sufrágios: peço votação.

– Nominal?

– Não, não.

– Por quê?

– Porque há muita coisa que a gente pensa e crê e diz assim a conversar, mas que não ousa confessar publicamente, professar aberta e nomeadamente no mundo...

Ah! sim... Ele é isso? Bem as entendo, minhas senhoras: reservemos sempre uma saída para os casos difíceis, para as circunstâncias extraordinárias. Não é assim?

Pois o mesmo farei eu. (GARRETT, 2008, p. 69)

O espaço que nos é cedido na narrativa de Saramago é apresentado de outro modo. Vejamos a cena quando depois de se despedir de Salvador e Pimenta, já que Reis alugara uma casa e iria se mudar do hotel Bragança, Salvador lhe diz:

Não fizemos mais do que nosso dever, eu e todo o pessoal iremos ter saudades do senhor doutor, não é verdade, ó Pimenta, com esta súbita pergunta desfez-se a solenidade do momento, parecia que apelava para a expressão de um sentimento unânime, e era o contrário disso, um piscar de olhos enfim malicioso, *não sei se estás a me entender*. Ricardo Reis entendeu, disse Boa noite, e subiu para o quarto, adivinhando que ficariam a falar nas suas costas. (SARAMAGO, 2013, p. 215, ênfase acrescentada)

Apesar de aqui não precisarmos votar sobre se considerávamos ou não maliciosos os comentários dos funcionários do hotel, notadamente o narrador, como fará em pouquíssimas outras vezes, se dirige aos seus interlocutores, nos questionando. Esse questionamento também pode servir para refletirmos que Salvador é, desde o início da narrativa, apontado como “excelente fisionomista e definidor de identidades” (SARAMAGO, 2013, p. 32), ou seja, nos interroga para a recorrência em que nos fez ter uma moldada percepção a respeito desse personagem. Dessa maneira, mesmo que de modos distintos, ambos no interpelam.

Tentamos até aqui apontar semelhanças na maneira dos narradores se portarem perante a narrativa e seus leitores, apontaremos na sequência algumas diferenças, que talvez não sejam exatamente diferentes, pois ambos produzem autorreflexão, mas o fazem de modos diferentes, e nos fazem igualmente perceber isso. Portanto, nesse momento, explorando um pouco mais esses narradores, analisaremos ainda os personagens que são eleitos para juntamente com aqueles discorrerem sobre literatura.

Primeiramente devemos ter em mente que ambos, Carlos e Ricardo Reis são criações, Carlos é personagem da história que contam ao narrador, cujo título é: *A menina dos rouxinóis*. A cena que nos fornece tal informação é contada durante a viagem a Santarém e em algum momento dessa viagem, nosso narrador avista a casa de Joanhina e começa a imaginar o que lá se passou. Algum de seus companheiros diz conhecer a história e nosso narrador a anuncia: “Apeamo-nos, com efeito; sentemo-nos, e eis a história da menina dos rouxinóis, como ela se contou” (GARRETT, 2008, p. 65). A partir daí teremos intercaladas a viagem do narrador e a história dos primos.

Da mesma maneira, Reis é uma ficção. Em 1935 Fernando Pessoa escreveu uma carta a Adolfo Casais Monteiro, contando-lhe que Ricardo Reis nascera em 1887, que era médico, tinha formação jesuíta e que morava no Brasil desde 1919 depois de ter deixado Portugal por ser monárquico. Reis nasce junto com os *Poemas de índole pagã*, característica essa que nunca mais fora esquecida em sua poesia. Pessoa conta um pouco mais no fragmento da carta que se segue:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (tinha nascido, sem que o soubesse, o Ricardo Reis). (PESSOA, 2014)

Temos aí duas criações literárias que são nas narrativas inseridas para corroborarem com a discussão acerca da autorreflexão, sobre isso a pesquisadora Rosana Harmuch declara:

Ao colocar no centro da obra os próprios limites dessa mesma obra, constitui-se, aos olhos do leitor, uma poética dela mesma. A escrita ganha, a partir de então, lugar de destaque, e muitos personagens estarão, de modos muito diversos, envolvidos com o exercício de revelar os bastidores desse processo. (HARMUCH, 2012, p. 91)

Acreditamos que, de fato, os dois personagens desempenham esse papel, como já destacamos o modo de nos fazer compreender são distintos, mas a estratégia de lhe fazer dialogar conosco se assemelha. Essas diferenças são evidenciadas principalmente pela posição dos narradores, como o narrador de Garrett é de primeira pessoa, a participação de Carlos, mesmo nos fornecendo uma extensa carta, é pequena, afinal, existe um foco narrativo principal. Já em *O ano*, a participação de Reis e também de Fernando Pessoa, já que muitos diálogos sobre literatura acontecerão entre os dois, é maior, apesar de que suas participações serão sempre acompanhadas dos julgamentos do narrador.

Gostaríamos ainda de alertar que na narrativa de Saramago mostrar apenas Reis, ou sua voz, é muito difícil, seu narrador intruso raramente nos permite isso, dessa forma em alguns trechos a voz do narrador não poderá ser separada da de seu personagem. O narrador de Garrett, por sua vez, se ausentará da narrativa durante a leitura da carta e será apenas nesse momento que não teremos sua voz.

A tal carta foi entregue ao narrador por frei Dinis quando aquele se encontra com os personagens da narrativa que nos contava. Durante a leitura da carta, o personagem Carlos toma a frente da narrativa e é ele, por sua vez que nos contará alguns fatos. Fatos esses que o narrador só passa a ter acesso junto conosco, quando estamos, narrador e leitores, lendo as confissões de Carlos. Sobre essa carta ainda é relevante mencionar que não deixa de ser uma carta do narrador e autor daquela receita analisada no início deste trabalho. Visto que é nessa carta – apesar de que durante a narrativa já termos algumas migalhas de quem é realmente Carlos – que percebemos a

diluição da receita, ou método adotado para se aplicar as narrativas comerciais como já mencionamos, pois supostamente Carlos seria nosso herói romântico por excelência e a carta lhe tira todo caráter idealizado.

Destacaremos alguns trechos para melhor analisarmos as revelações de Carlos, pois como já dissemos, elas, interrogam a receita e a literatura de modo geral que se baseava naqueles métodos exageradamente usados, além de diferenciar a obra de Garrett das que essa obra contesta. Nessa carta devastadora para Joaninha, Carlos confessa: "Tenho energia demais; tenho poderes demais no coração. Estes excessos dele me mataram (...)" (GARRETT, 2008, p. 228). Depois de revelar esse pequeno desvio do coração, lhe conta ainda que conheceu na Inglaterra três irmãs, Laura, Julia e Georgina, envolveu-se com as três, além de Soledade uma freira que conhece nos Açores e que, como ele afirma, queria apenas consolá-lo. Além dessas quatro mulheres, ele ainda declara o seu amor pela quinta, ela, sua prima. Ou seja, a visão de herói estereotipado é totalmente contestada pela carta, ademais, depois de ler a carta, o narrador retoma sua primeira posição e ficamos sabendo que Carlos tornou-se barão, mais uma vez, não conseguimos enxergar nele o herói romântico padrão.

Após ficarmos sabendo de todas as aventuras amorosas de Carlos o narrador retoma sua primeira posição: "(...) acabei de ler a carta de Carlos, entreguei-a a frei Dinis, em silêncio" (GARRETT, 2008, p. 249). Apesar do espaço de Carlos como protagonista do discurso ser apenas nos capítulos finais da narrativa, ele colabora para a construção da autorreflexão. Isso porque, suas revelações interrogam a própria obra, pois a faz questionadora de si mesma e da literatura de modo geral. Além disso, ela é relevante, pois ao nos voltarmos para a receita apresentada no início da narrativa e que vimos também no início deste trabalho, percebemos a tentativa de reflexão proporcionada pela obra de Garrett em relação às literaturas comerciais. Com a carta, temos ainda a mudança de foco narrativo, que mais uma vez enfatiza a importância desse personagem na composição da obra de Garrett.

Desse modo, *Viagens* nos faz refletir sobre sua construção autorreflexiva ora pela voz do narrador, ora pela carta deixada por Carlos.

Voltemo-nos a Ricardo Reis. Sua colaboração parece exigir um público com um repertório literário um pouco maior, primeiro porque é preciso conhecer minimamente a poesia de Pessoa para se perceber algumas relações intertextuais (apesar de a narrativa de Garrett também estabelecer diversas relações com outras obras literárias); segundo porque algumas discussões puderam, no século XX, ser mais exigentes. Sobre isso, vejamos a cena em que o protagonista é questionado sobre a peça de teatro que assistira e nesse momento, o narrador de Saramago cede sua voz a Reis para que esse possa discorrer sobre o que para ele seria representar. Assim:

Marcenda perguntou se Ricardo Reis gostara da peça, ele respondeu que sim, ainda que lhe parecesse que havia muito de artificial naquela

naturalidade de representação, procurou explicar melhor, *Na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, não é vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito.* (SARAMAGO, 2013, p. 122, ênfase acrescentada)

Depois de assistir à peça *Tá mar*, Ricardo Reis nos explica o que ele entende por representação. O autor concede a Ricardo Reis sua voz para falar de arte. Desse modo, permite que uma das peças dessa representação discorra sobre o que é representar. É preciso notar que o narrador intercala com Reis a função de falar sobre o mesmo conceito, pois antes de Reis assistir a peça é o narrador quem nos fala: "(...) e a vida deles a fingir de vida nossa" (SARAMAGO, 2013, p. 104).

Além de Reis, seu primeiro criador, Fernando Pessoa, também tem um espaço na narrativa de Saramago para retomar sua literatura, não apenas a sua, mas também de Camões, desse modo, não deixa de ser uma revisão da tradição poética portuguesa, vejamos:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem. A esta mesma hora, naquele segundo andar da Rua de Santa Catarina, Ricardo Reis tenta escrever um poema a Marcenda, para que amanhã não se diga que Marcenda passou em vão, Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei-de-perdê-las, esta ficará sendo a primeira parte da ode, até aqui ninguém adivinharia que de Marcenda se vai falar, embora se saiba que muitas vezes começamos por falar de horizonte porque é o mais curto caminho para chegar ao coração. (SARAMAGO, 2013, p. 360, ênfase acrescentada)

A narrativa nos faz retornar à produção literária de Pessoa para questionar suas escolhas, como nesse caso, de não ter dedicado a Camões, como também não dedicara a Adamastor, nenhum de seus poemas. Sendo assim, ao questionar Pessoa, questiona suas escolhas na composição de sua literatura e fazendo isso, fomenta a autorreflexão presente na sua obra e nas outras.

Esse trecho é ainda relevante pelo fato de intercalar as vozes que discorrem sobre literatura, ora dá voz a Pessoa e a Camões, ora retoma o poema dedicado a Marcenda e, por fim, como em diversos outros momentos, o narrador reaparece e utiliza alguma de suas metáforas para falar do fazer literário e, desse modo, em todas essas vozes produz autorreflexão, pois coloca no centro da discussão a literatura e aqui, principalmente, dois dos maiores nomes da poesia portuguesa.

Há ainda outro trecho do romance que merece destaque, vários ainda mereceriam, mas nesse podemos observar diversos poemas de Pessoa atribuídos a Reis. Ao colocar um emaranhado de poemas misturados, fragmentados, retoma a poesia de Pessoa, lhe atribuindo novos sentidos. Pois como Culler nos assegura: "(...) as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam" (CULLER, 1999, p. 40). Vejamos o trecho em que Reis está em casa lendo as notícias sobre a guerra e, na sequência encontra alguns antigos poemas e temos a seguinte cena:

(...) Ricardo Reis (...) sabe enfim o que procura (...) abre uma gaveta da secretária (...) e retira uma pasta de atilhos que contém as suas odes (...). Mestre, são plácidas, diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras folhas dizem, Os deuses desterrados, Coroai-me em verdade de rosas, e outras contam, O deus Pã não morreu, De Apolo o carro rodou, uma vez mais o conhecido convite, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, o mês é junho e ardente, a guerra já não tarda, Ao longe os montes têm neve e sol, só o ter flores pela vista fora, a palidez do dia é levemente dourada, não tenha nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo. Outras e outras folhas passam como os dias são passados. (SARAMAGO, 2013, p. 306)

Parece-nos que esse fragmento, em especial, pode ser visualizado a partir da definição de Culler, afinal, ao colocar diversos poemas para atribuir-lhes novos sentidos, ao retomar esses poemas, nos faz novamente lê-los, analisá-los e refletir sobre a poesia de Pessoa, além de nos interrogar sobre a abordagem que Saramago lhes dá.

CONCLUSÃO

Todos esses exemplos nos foram aqui utilizados na tentativa de mostrar que as obras, mesmo apresentando algumas diferenças, dialogam entre si e nos fazem refletir sobre suas construções. Essas reflexões tanto podem ser feitas pelas vozes de seus narradores, como por seus personagens, como no caso de *Viagens*, com Carlos, e em *O ano*, com Reis.

Finalizamos este trabalho com a sensação de que muito ainda pode ser dito a respeito desses autores, suas obras e suas conduções narrativas. Isso se deve por tratarmos de obras que se destacaram em seus períodos e, aqui acreditamos que tal destaque se deve, singularmente, à possibilidade de reflexões acerca delas mesmas e da sexta arte.

Ademais, tencionamos neste trabalho apresentar um possível caminho de análise para as obras em destaque, *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, cujo aspecto que nos interessou foi a autorreflexão. Sobre o conceito planejamos estudá-lo a partir de seus narradores e de dois de seus personagens, Carlos de *Viagens* e Ricardo Reis de *O ano*. Dessa maneira, percebemos que os narradores conduzem suas narrativas dialogando com seu público sobre suas construções; e nessa construção vimos também que por diferentes momentos os narradores escolheram para nos revelar seus processos autorreflexivos os personagens já mencionados.

Por fim, *Viagens na minha terra* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, são obras que nos fazem analisar seus contornos e experimentar, dessa forma, uma literatura reflexiva e analítica de si mesmas.

REFERÊNCIAS

CULLER, J. *Teoria literária: Uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

PESSOA, F. *Carta a Adolfo Casais Monteiro*. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>. Acesso em: 06 set. 2014.

GARRETT, A. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. *Viagens na minha terra*. Introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira. s/l.: Ulisseia, 1997.

HARMUCH, R. A. Limites e não limites: A ironia romântica em *A costa do murmúrio*, de Lídia Jorge. In: _____; NERY, A. A. *Lusografias: (Re)leituras da literatura portuguesa*. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2012, p. 85-108.

LIMA, L. C. A questão do controle. In: _____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Mou Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 178-209.

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VOLOBUEF, K. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WATT, I. *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

A DESCONSTRUÇÃO DO ROMANCE ROMÂNTICO EM MACHADO DE ASSIS: UMA LEITURA AUTOTEÓRICA DE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* E *DOM CASMURRO*¹

Rodrigo Gonçalves Sobrinho²

RESUMO: Este artigo estuda os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom casmurro*, escritos por Machado de Assis, entendendo-os como profícuos para a construção de um raciocínio acerca da concepção de “autoteorização”. O recurso literário denominado “narratário interpelado” é entendido aqui como ferramenta que aciona o potencial autoteórico destas obras. A partir deste elemento, serão considerados alguns aspectos que colaboram para a desconstrução do romance romântico nos referidos textos. Considera-se, neste sentido, as estratégias utilizadas pelos narradores, o modo não linear de funcionamento do tempo nas narrativas, a constituição dos personagens, principalmente dos protagonistas: a maneira como as mocinhas se desenvolvem nas obras, o modo como os heróis se afetam pelas situações de conflito, além do rompimento com a ideia de final feliz.

Palavras-chaves: Autoteorização. Narratário interpelado. Desconstrução. Romance romântico.

ABSTRACT: This article approaches the novels *Memórias póstumas de Brás Cubas* and *Dom casmurro*, written by Machado de Assis, understanding them as fruitful for the construction of a reasoning on the concept of “self – theorization”. The literary device called “questioned narrate” is understood as a tool that drives the self-theorizing potential of these novels. From this element, some aspects which contribute to the deconstruction of the romantic novel in these texts will be observed. Are studied, in this sense, the strategies used by the narrators, the nonlinear mode of operation time in the narratives, the creation of the characters, especially the protagonists: the way Domsels develop their role in the story, the way heroes are affected by conflicts, moreover the rupture with the idea of happy ending.

Keywords: Self–theorization. Questioned narrate. Deconstruction. Romantic novel.

¹ Artigo recebido em 25 de setembro de 2014 e aceito em 02 de novembro de 2014. Texto orientado pelo Prof. Dr. Evanir Pavloski (UEPG).

² Mestrando do Curso de Letras da UEPG.
E-mail: rodrigo.sobrinho@ifpr.edu.br

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende refletir a concepção de autoteorização em textos literários, a partir de dois romances de Machado de Assis: *Dom casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, utilizando o caráter autorreflexivo como elemento problematizador de uma leitura possível destas obras.

Para o cumprimento desta tarefa, primeiramente, será considerada a concepção de autoteorização. Ao trazer à pauta as ideias levantadas por Jonathan Culler em *Teoria literária: uma introdução*, será trabalhado este conceito. Em suma, a autoteorização pode ser entendida como um potencial encontrado no discurso literário, o qual tenciona refletir sobre a própria literatura.

Para que seja possível verificar este procedimento, a partir das obras acima citadas, serão traçados dois caminhos entrecruzados: a presença do narratário interpelado, denominação utilizada por Vincent Jouve em sua obra *A leitura*, bem como a desconstrução do romance romântico.

A presença do narratário interpelado será tratada aqui como um recurso do texto, por meio do qual o narrador inicia comentários sobre literatura. Será necessário, porém, não somente mencionar a introdução deste elemento, mas também debatê-lo de acordo com a relevância que este "leitor ficcional" assume nas duas narrativas. Trata-se, portanto, de um elemento chave para a compreensão das ideias aqui desenvolvidas.

Outra característica autorreflexiva macroestrutural, considerada nesta análise, será a desconstrução do romance romântico. Este questionamento se estabelece a partir de alguns aspectos dos textos machadianos, tais como: o tempo, a linearidade das narrativas, a constituição dos personagens, a profundidade dos protagonistas e a negação da ideia de final feliz.

Tendo em vista cada um destes caracteres, será defendido que *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom casmurro* se contrapõem aos romances tradicionais. As estruturas destes textos negam o formato preestabelecido pelo ideal romântico, propondo assim, um novo padrão de romance à Literatura Brasileira, condicionando neste sentido, a mobilidade do cânone nacional.

AUTOTEORIZAÇÃO EM UMA OBRA LITERÁRIA

Para que seja possível caracterizar o conceito de autoteorização na obra literária, é necessário resgatar o debate sobre o que é literatura e para que serve este uso peculiar da linguagem. A partir destes questionamentos, Jonathan Culler esboça

cinco propriedades que caracterizam o texto literário.

O teórico argumenta, primeiramente, a confusão entre textos literários e não literários, observando o fenômeno da literariedade em textos de modo geral. Neste sentido, o estudioso argumenta que concluir que a literariedade do texto literário é dada a partir de uma sociedade que atribui valores a determinados textos, desloca o problema da literatura para outra instância, não o resolvendo definitivamente.

Na tentativa de responder as próprias provocações em torno da literatura, Culler elenca cinco propriedades do texto literário, argumentando que um aspecto deste tipo de texto não necessariamente exclui o outro. O estudioso menciona que a literatura é uma arte que coloca em primeiro plano a linguagem. Ainda tratando da relação entre linguagem e literatura, o autor reflete que a última se caracteriza a partir da integração da primeira. A seguir, Culler aponta duas propriedades fundamentais da literatura: a ficcionalidade e o aspecto estético do texto literário. Mas é somente na última subseção de suas provocações que o autor destaca o caráter autorreflexivo da obra literária.

Teóricos recentes argumentaram que as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis a partir de obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam. Essa noção às vezes é conhecida pelo nome imaginoso de "intertextualidade". Uma obra existe em meio a outros textos, através de sua relação com eles. Ler algo como literatura é considerá-lo como um evento linguístico que tem significado em relação outros discursos: por exemplo, como um poema que joga com as possibilidades criadas por poemas anteriores ou como um romance que encena e critica a retórica política de seu tempo. (CULLER, 1999, p. 40)

Culler se aproxima da ideia de ruptura, própria da historicidade da literatura defendida por Jauss. O precursor da estética da recepção argumenta que determinada obra literária é sempre precedida por outros textos canônicos ou não, os quais convergem ou divergem de suas características, consolidando assim a mobilidade do cânone. Trata-se, em suma de um constante diálogo entre distintas produções literárias. Contudo, Culler está preocupado também com outra questão. Ao analisar os pensamentos do teórico para a discussão que se propõe aqui, é interessante destacar a capacidade da obra literária de discorrer teoricamente sobre si mesma.

Culler ainda relativiza a ideia de intertextualidade ao denominar o fenômeno de teorização na própria literatura, chamando o termo de imaginoso e discordando dessa nomenclatura, entendendo que a palavra "autorreflexividade" abrange melhor a última propriedade da literatura sistematizada por ele. O estudioso pretende levantar o caráter autoteórico do texto literário, diferenciando-o do conceito de

intertextualidade. Ele defende que o discurso literário possui um potencial para refletir a própria literatura, argumentando que este mecanismo enriquece o texto literário, tornando-o um elemento relevante para uma interpretação efetiva da obra:

Agora, como ler um poema como literatura é relacioná-lo a outros poemas, comparar e contrastar o modo como ele faz sentido com os modos como os outros fazem sentido, é possível ler os poemas como sendo, em algum nível, sobre a própria poesia. Eles se relacionam com as operações da imaginação poética e da interpretação poética. Aqui encontramos uma outra noção que é importante na teoria recente: a da auto-reflexividade da literatura. Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e as possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. (CULLER, 1999, p. 41)

Ao reafirmar a importância do conceito de autorreflexividade, Culler argumenta que esta propriedade literária, assim como os aspectos anteriormente citados, não são caracteres definidores do que é, ou não, literatura. Todavia, o estudioso argumenta que esta propriedade do texto literário é importante para a identificação da literariedade neste gênero textual, e este é o ponto a ser destacado: servir-se da concepção de autoteorização como uma chave de leitura para os romances machadianos.

É necessário deixar claro, porém, que o autor continua suas discussões a respeito da literatura, redimensionando-as para a vida prática dos leitores. Reflexões que se interrompem aqui por opção metodológica. Pois, é a partir da ideia de autorreflexividade, que se vai à busca do discurso literário autoteórico de Bentinho e de Brás Cubas.

O NARRATÁRIO INTERPELADO

Antes de se apropriar da concepção de narratário interpelado de Vincent Jouve, é interessante refletir em torno da figura do leitor. No século XIX o texto literário no Brasil e no mundo considerou a relação entre a obra e o público, ainda num diálogo artificial. A teoria somente conseguiu refletir com intensidade esta comunicação a partir da estética da recepção, por meio das ideias estabelecidas por Jauss e Iser na Alemanha dos anos 1970. As simulações de diálogos com os leitores são levadas ao extremo pelos narradores machadianos nos textos aqui observados, com a função principal de intensificar a reflexão autoteórica. Ainda que artificializada, a relação entre texto e leitor defendida por Jauss e argumentada por Iser num outro viés, muitos anos

mais tarde, é representada nos romances de maneira peculiar e curiosa.

As razões desta distância entre a teoria e a abordagem machadiana podem ser diversas. No entanto, é necessário considerar que a representação dos leitores dos romances clássicos dialoga de alguma maneira com os estudos das teorias da leitura, contemporaneamente reconhecidos. Talvez porque estes narratários interpelados, ou “leitores ficcionais”, representem de alguma maneira os leitores empíricos, os quais se pretendia alcançar com os romances de Machado de Assis.

Ao considerar este diálogo entre a autoteorização encontrada nos romances machadianos e uma concepção específica de Vincent Jouve, apresentada em *A leitura*, pretende-se analisar algumas destas interpelações dos narradores de *Dom casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para que se entenda o procedimento aqui discutido, é necessário expressar o conceito do teórico francês.

O segundo tipo é o “narratário interpelado”. Trata-se desse leitor anônimo, sem verdadeira identidade interpelado pelo narrador durante a narrativa. (...). Esse narratário interpelado não é uma personagem (não intervém como ator, na história). Diderot o utiliza com a intenção de parodiar, para evidenciar o caráter arbitrário das narrativas e tornar ridículas as expectativas codificadas do leitor. (JOUVE, 2002, p. 41)

Defende-se aqui que este “leitor ficcional” condiciona a reflexão autoteórica nos romances de Machado de Assis. Ele funciona, portanto, como uma ferramenta que estimula o texto a discorrer sobre literatura. Neste sentido, é interessante notar que estas diretas ao leitor contribuem consideravelmente à autorreflexão em *Dom casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O aceno constante do narrador a estes narratários interpelados funciona, em certa medida, como uma ruptura na narrativa para lembrar o leitor (empírico) que se trata de uma ficção.

Pode-se pensar que estas interpelações entre o narrador e o “leitor ficcional” são estruturadas para atingir os leitores empíricos dos romances, numa tentativa de intensificar a comunicação diferida³ entre o autor e o público. As interrupções funcionam como cortes no pacto ficcional⁴ das histórias contadas pelos narradores: os romances entre Bentinho e Capitu e Brás Cubas e Virgília. Ainda sobre este prisma, é necessário resgatar os pensamentos da Professora Karen Volobuef, para que se entenda a função do narratário interpelado, tendo em vista o caráter autorreflexivo na obra literária.

³ Segundo Jouve, a comunicação diferida é promovida pelo texto, tendo em vista a condição assimétrica entre o autor e o leitor.

⁴ Segundo Eco, pacto ficcional é um contrato que o leitor, no momento do ato da leitura, faz com a obra, sem duvidar de sua proposta ficcional, sem compará-la a todo instante com a realidade.

A ironia romântica, conforme se vê nos exemplos citados, não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão participativa. Essa participação na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. (VOLOBUEF, 1999, p. 99)

Apesar de utilizar nomenclaturas diferentes e se referir ao Romantismo Alemão, a estudiosa ratifica a ideia de autoteorização até aqui abordada, reconhecendo o papel do narratário interpelado para as discussões que se realizarão sobre literatura nessas obras. Vale salientar ainda, que Volobuef toca numa questão bastante importante para este estudo. Trata-se da atenção do leitor (empírico, possivelmente) para a construção artificial da obra. Este raciocínio ganha relevância neste estudo quando se argumenta que as obras machadianas foram construídas para que se negassem as fórmulas tradicionais do romance romântico.

Logo no primeiro capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é apresentada ao leitor a fórmula do texto. A obra trata, assim, da dimensão do público do próprio romance, discorrendo sobre o tamanho do prólogo e a complexidade do mesmo. Refletem-se, neste sentido, os possíveis anseios destes "leitores ficcionais", teorizando a respeito da recepção, do estilo e da autoridade do narrador de maneira irônica, inovadora e autorreflexiva:

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 1960, p. 19)

É interessante notar que o narrador não procura ser simpático aos leitores ficcionais e, por consequência, aos leitores empíricos ali representados. Seu humor é irônico e instável, o narrador se coloca ao julgamento do leitor, mas deixa claro que esta sentença pouco importa. Ele assume uma condição humana, de um narrador parcial e afetado pela história, fator que será recorrente em todo o romance, revelando maior importância quando este elemento textual é colocado em oposição ao narrador

onisciente, plano e imparcial.

Uma das primeiras vezes que o narrador se refere ao leitor em *Dom casmurro*, nota-se uma discussão autoteórica. O texto brinca com o conceito de verossimilhança e simultaneamente joga em relação ao tempo da narrativa. Trata-se de um momento importante do texto, no qual o protagonista reconhece os primeiros arroubos de seu sentimento por Capitu. É possível pensar neste destaque de interpelação, não somente sob a perspectiva de quebra do pacto ficcional, mas também como uma maneira de suspender a narrativa:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou. (ASSIS, 1971, p. 18)

Ao projetar um provável leitor empírico dos romances românticos, acostumados à progressão narrativa e a sucessão dos acontecimentos ficcionais, o narrador suspende o pacto, interrompendo a narrativa, no intuito de brincar com a ideia de suspensão e clímax. Anteriormente ao exposto acima, o narrador discursa sobre a comparação entre a vida e a ópera durante um capítulo todo: uma metáfora para se falar sobre a vida e a literatura. Ao terminar, ensaia o retorno ao caso de amor, adiando mais um instante a história entre ele e Capitu.

A DESCONSTRUÇÃO DO ROMANCE ROMÂNTICO

É preciso notar que não é somente pelo fato do narrador simular o diálogo com os leitores, por meio do que chamamos aqui de narratário interpelado, que os textos machadianos são caracterizados como obras autoteóricas. Particularmente, a maneira como as obras se contrapõem ao romance tradicional, reconhecido no Brasil até então, contribui para isso. A soma destes dois fatores faz das obras uma fonte inesgotável de autoteorizações.

Os dois romances ironizam de maneiras diferentes a fórmula do romance romântico. Escolhas que parecem aleatórias, num primeiro momento, justificam-se quando se pensa na oposição aos romances tradicionais. A premissa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, uma história que começa pelo fim, pela

morte de um herói que não se reconhece na glória, que oscila entre os comentários romanescos e a melancolia fúnebre, estabelecendo uma ruptura significativa na maneira de narrar da época. Em *Dom casmurro*, o narrador parece por vezes construir um romance romântico para em seguida destruí-lo, por meio de sua insegurança doentia, trazendo à tona também o herói de outrora, agora fragilizado.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* este jogo entre o romance romântico e a proposta machadiana fica bastante visível quando o autor se autointitula realista e literalmente desconstrói o estereótipo do herói romântico:

Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com eles nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (ASSIS, 1960, p. 54)

As obras aqui analisadas negam, portanto, absolutamente, a estrutura particular dos romances românticos. Pois, em ambos os textos os elementos constituintes da narrativa (o narrador, a linearidade da história, o tempo, a construção dos personagens e a complexidade dos protagonistas: a mocinha e o herói, bem como a ideia de final feliz) são estruturados para contrapor-se ao formato tradicional, contando constantemente com a companhia do leitor ficcional, a ser interpelado, elemento importante para esta “contraestrutura” machadiana.

É possível notar que a respeito das figuras dos narradores, *Dom casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* são constituídos em primeira pessoa. Ou seja, as histórias são narradas a partir de um ponto de vista parcial, subjetivo e intencionado, contrariando a presença onisciente do narrador tradicional. Neste sentido, a maneira como Bentinho aparece na primeira cena de *Dom casmurro*, escondido e a espiar é bastante significativa. Estas experiências contadas se caracterizam impressões dos acontecimentos e não os acontecimentos de fato:

la a entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da rua de Mata-cavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de

trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857. (ASSIS, 1971, p. 9)

É por meio deste procedimento que acontece toda ambiguidade no mais famoso romance brasileiro: Capitu traiu ou não traiu Bentinho? A resposta é impossível, pois se trata de um ponto de vista parcial do suposto traído, perspectiva de quem conta a história. O mesmo narrador que se vê envolvido por Sancha, com ciúme doentio de Escobar, deduz a traição e rejeita o filho por isso. Estamos tratando, portanto, da profundidade de um narrador afetado pela sua subjetividade, por suas peculiaridades e impressões emotivas que podem tê-lo influenciado para tal conclusão.

Em *Brás Cubas*, o emaranhado de impressões é também notável. O narrador impõe sua autoridade sobre suas memórias, mistura as reflexões melancólicas de um defunto com as reminiscências romanescas de uma vida longínqua: um réu confesso da subjetividade que o compõe. Tem-se, portanto, um ponto de vista sobre fatos que podem ser colocados em cheque. Brás Cubas é um narrador, por vezes arrogante, por vezes despeitado, por pouquíssimas vezes satisfeito com sua condição humana, por muitas solitário e melancólico. Trata-se de um narrador essencialmente psicológico e submerso a seus pensamentos labirínticos e próprios. Sem pressa, por meio da mente do narrador, compõe-se uma anedota frustrante em relação aos enredos tradicionais, e instigante pela maneira que inova a literatura de seu tempo.

Os romances tradicionais trabalhavam com a ideia de um molde predeterminado que seguia na maioria das vezes uma linearidade que tinha, entre outros aspectos, a apresentação dos personagens, o conflito pelos quais eles atravessam no decorrer da história, o clímax e o desfecho: o final feliz ou o sacrifício do herói. Nota-se que nos romances machadianos aqui estudados esta linearidade é colocada à prova. É interessante atentar para o fato de que a constituição destes romances não se dá somente a partir das duas histórias de amor, mas também por meio da composição de toda a narração dos protagonistas. Neste sentido, têm-se digressões constantes nas duas obras: Brás Cubas retoma as peripécias da vida, Dom casmurro se remete às meninices com Capitu, ou ainda a outros tempos de adulto, já com a família constituída, retornando constantemente ao momento em que escreve o romance, em uma solidão efetiva e notória para o narrador. Estes fatores tornam as duas obras absolutamente não lineares e absolutamente novidadeiras:

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. "A vida é uma

ópera", dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo. (ASSIS, 1971, p. 16)

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* subverte-se completamente a linearidade. As histórias românticas terminavam na morte e/ou na glória. A morte eternizava o herói e, por consequência, a glória eterna do mesmo. A morte em Brás Cubas promove exatamente o contrário, condiciona a origem de um narrador já colocado numa eternidade solitária. O fim do "herói" dá vida a um anti-herói morto sem glórias, sem homenagens fúnebres. Não se trata, portanto, da glória eterna, mas sim da lembrança e da tormenta eternas, numa lógica narrativa às avessas. Como se não bastasse o procedimento, o autor explica isso a seus leitores, num processo educativo contra o romance tradicional:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1960, p. 21)

Quanto à apresentação dos personagens dos romances, é interessante notar que a técnica machadiana é minuciosa, caracterizando-os detalhadamente. Em *Dom casmurro* o narrador descreve um a um dos moradores da casa na Rua Matacavalos, os convivas de Bentinho. Vale salientar que os personagens não são planos, possuem profundidade e complexidade, como se tivessem vida própria e caminhassem pelo espaço ficcional independentes da narração. José Dias é o exemplo emblemático ao pensar nesta característica, ao mesmo tempo em que o personagem se revela um malandro, um mentiroso, o agregado se constitui como uma figura paternal, reta e um exemplo moral a ser seguido por Bentinho. Ele engana a família, mas mesmo com ares artificializados convence a todos a gozarem de sua convivência:

Nem sempre ia naquele passo vagaroso e rígido. Também se descompunha em acionados, era muita vez rápido e lépido nos movimentos, tão natural nesta como naquela maneira. Outrossim, ria largo, se era preciso, de um grande riso sem vontade, mas comunicativo, a tal ponto as bochechas, os dentes, os olhos, toda a

cara, toda a pessoa, todo o mundo pareciam rir nele. Nos lances graves, gravíssimo.

Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer. (ASSIS, 1971, p. 11)

Brás Cubas, por sua vez, nos revela a complexidade de Marcela que tem algumas aparições no romance. A primeira é triunfal, bela e interesseira, desmitificando o papel das mulheres nos romances românticos: "(...) amiga de dinheiro e de rapazes" (ASSIS, 2007, p. 31). A personagem é, primeiramente, inescrupulosa, ambiciosa, charlatã maravilhosa, linda, e bastante atraente aos olhos de um Brás Cubas que se denomina um mocetão garboso. Posteriormente, este mesmo narrador nos apresenta outra Marcela amarela e decadente, desprezando-a com a humanidade que lhe é peculiar:

Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar. Quanto ao cabelo, estava ruço e quase tão poento como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-eis, pósteros? essa mulher era Marcela. (ASSIS, 1960, p. 102)

É possível perceber, portanto, nestas duas aparições de Marcela, tanto a transformação da moça espanhola, quanto à mudança de percepção do protagonista. Evidencia-se assim, a profunda metamorfose em ambos os personagens, ratificando, neste sentido, a complexidade dos habitantes ficcionais nos romances machadianos.

Ao considerar os exemplos mencionados, é interessante reafirmar o caráter autoteórico das narrativas aqui selecionadas. Ao mesmo tempo em que os romances estabelecem uma nova maneira de narrar, uma nova maneira de lidar com o tempo, e, por conseguinte, com a linearidade nas narrativas, propõem-se novas complexidades aos personagens, negando diretamente o cânone estabelecido, o romance romântico. Discute-se então, a partir das escolhas explícitas nos textos, outra maneira de

conceber e constituir a literatura.

Em *Dom casmurro e Memórias póstumas de Brás Cubas* constitui-se uma literatura não linear, ficcionalizada a partir de um labirinto temporal, com a ordem dos elementos narrativos às avessas, com narradores parciais e subjetivos, com personagens profundos e aparentemente independentes. Estas obras, já na estrutura do texto, explicitam a concepção de autorreflexividade: o potencial da obra literária em teorizar sobre a própria literatura.

A MOCINHA, O HERÓI E O FINAL FELIZ

É necessário atentar por fim para a construção da mocinha e do herói, os protagonistas das histórias que se passam internas às duas obras. É interessante notar que assim como outros personagens dos romances, os protagonistas são complexos, ratificando a oposição ao formato tradicional e plano. A mocinha não é mais um receptáculo sofrível das ações corajosas do herói a acudi-la. Em *Dom casmurro*, por exemplo, ela toma decisões e em alguns momentos conduz o herói. Não se trata mais de uma donzela inerte e sim de uma personagem em ação que é determinante para a narrativa. Tanto Capitu quanto Virgília não são apresentadas como deusas, mas sim valorizadas no texto. Contudo, elas não possuem a fragilidade habitual das mocinhas estereotipadas dos romances tradicionais. Ao contrário, no caso de Capitu, ela estabelece as ações a serem tomadas. Ainda na adolescência guia o herói ao invés de ser salva por ele. É possível perceber em destaque o poder de direcionamento da jovem rapariga, em relação às ações que serão adotadas pelos protagonistas, bem como o prelúdio do ciúme de Bentinho:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. (...). Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa (...). Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. (...).

— Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; faça o que lhe digo. Dona Glória pode ser que mude de resolução; se não mudar, faz-se outra coisa, mete-se então o Padre Cabral. Você não se lembra

como é que foi ao teatro pela primeira vez, há dois meses? D. Glória não queria, e bastava isso para que José Dias não teimasse; mas ele queria ir, e fez um discurso, lembra-se? (ASSIS, 1971, p. 28)

Virgília, por sua vez, quando podia se casar e “ser feliz para sempre” na companhia de Brás Cubas, o equivalente ao herói romântico apresentado em *Memórias póstumas*, aborrece-se já no primeiro deslize do pretendente. Ela nota na sequência Lobo Neves, percebe vantagens numa comparação calculada a Brás Cubas, assumindo sua escolha pelo outro. Esta escolha de Virgília é muito significativa para a ideia de desconstrução do romance romântico, elaborada nas duas obras de maneira diferente. Não há o encantamento pelo herói, tampouco a dependência de que ele tenha alguma atitude. A escolha está tomada e Brás Cubas se lamenta por isso, não pelo desprezo da mulher amada, mas pelo ego de pavão, como ele mesmo descreve:

Virgília replicou:

— Promete que algum dia me fará baronesa?

— Marquesa, porque eu serei marquês.

Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera. Talvez cinco beijos; mas dez que fossem não queria dizer coisa nenhuma. O lábio do homem não é como a pata do cavalo de Átila, que esterilizava o solo em que batia; é justamente o contrário. (ASSIS, 1960, p. 111)

Virgília se portará assim no decorrer de todo o romance. A mocinha prefere a segurança das relações sociais à exposição do “grande amor proibido”. Não há a possibilidade que o seu sentimento, posteriormente adúltero por Brás Cubas, venha a público. Virgília cede à pressão social que a condenaria sem piedade, neste aspecto é autônoma e independente como Capitu.

As heroínas dos romances não pensam simplesmente em agradar os heróis. Elas têm vontade própria, posicionamentos políticos próprios e saem da posição rasa de objeto de conquista, que sofreriam por não ficar com seus amados. A distância entre os amantes acontece nos dois romances, mas não se têm as lágrimas irremediáveis e infantilizadas das mocinhas presentes no romance tradicional. Virgília e Capitu deslumbram, mas também incomodam, causam despeito aos heróis que as amam. Este incômodo, de alguma maneira, expõe o conflito de gêneros presente nas obras aqui analisadas. Machado de Assis constrói um discurso machista dos narradores personagens, que encontram seu contraponto nas atitudes, na inércia, ou no não dito sobre a sofreguidão de Virgília e Capitu.

O comportamento dos heróis nos romances também é bastante considerável, sobre o aspecto da negação romântica. Bentinho é um herói medroso, sem objetividade, imaginativo e oscilante. Ele não conduz as suas próprias ações, como senhor de si. Submisso, revela aos poucos a origem do mal que o atormentará mais tarde, na velhice solitária. Ele é influenciado por todos que o cercam, inclusive Capitu, objeto de seu desejo, de sua posse e, de sua obsessão, de acordo com o momento da narrativa. É um herói que considera sim sua donzela, mas não tem forças de evitar o distanciamento de sua amada. Cede aos obstáculos apresentados ao casal e cria o maior obstáculo entre ele e Capitu: o ciúme, evitando assim, a felicidade idealizada dos romances românticos:

Por falar nisto, é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei. Continuei, a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê. (ASSIS, 1971, p. 139)

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, além do despeito, não se percebe nada em relação à primeira perda de Virgília. Uma história de desencontros, traição e melancolia. Brás Cubas se sente atraído por Eugênia e por Marcela, antes mesmo de se apaixonar por Virgília. Mais tarde, torna-se amante da última, estabelecendo um relacionamento adúltero entre os "heróis românticos" da trama. Trata-se, portanto, de um encontro amoroso que acontece a partir da traição, a partir da ideia de rompimento com o amor romântico, perfeito e eterno. Virgília e Brás Cubas se escondem numa casinha e vivem o amor proibido, impossível nos romances tradicionais. Este amor ideal é então escondido, vergonhoso e negado no romance machadiano:

Para mim era aquilo uma situação nova do nosso amor, uma aparência de posse exclusiva, de domínio absoluto, alguma coisa que me faria adormecer a consciência e resguardar o decoro. Já estava cansado das cortinas do outro, das cadeiras, do tapete, do canapé, de todas essas coisas, que me traziam aos olhos constantemente a nossa duplicidade. Agora podia evitar os jantares frequentes, o chá de todas as noites, enfim a presença do filho deles, meu cúmplice e meu inimigo. A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; — dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior,

excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, — um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, — a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias. (ASSIS, 1960, p. 152)

A ideia de final feliz é completamente desconstruída nas duas histórias. Depois da candidatura de Lobo Neves, Virgília e Brás Cubas estiveram em contato, mas o texto nega novamente, neste aspecto, a ideia de romance romântico: herói e mocinha não mais se encontram amorosamente. O leitor fica com as impressões de uma vida repleta de reminiscências do defunto autor: sua carreira política, seu emplasto, Quincas Borba, Marcela etc. Virgília vai aos poucos se tornando coadjuvante num romance individualista sobre Brás Cubas, que por sua vez, não possui grandes conquistas, como mostrado pelo narrador no último capítulo do livro, rompendo categoricamente, com o ideário romântico de final feliz:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 1960, p. 291)

Em *Dom casmurro* acontece a aproximação de Bentinho e Sancha, e de Capitu e Escobar, conforme as impressões narradas pelo velho solitário. Nasce o filho tão desejável. De sonho, Ezequiel torna-se pesadelo, pois os cacoetes do menino lembram Escobar. Rompe-se o casamento e conclui-se a traição, esta hipótese isola Bento Santiago do mundo que o rodeia. O narrador novamente justifica sua solidão, por meio das aproximações não frutíferas ao passado, e o jovem Bentinho se torna o recluso e verborrágico Dom casmurro, num fim melancólico, que nada se relaciona com os finais triunfais do ideal romântico:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é

êste propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*. (ASSIS, 1971 p. 170-171)

CONCLUSÃO

É possível considerar a partir das reflexões até aqui constituídas, que *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom casmurro* não são romances que podemos tratar simplesmente como realistas. É claro que muitos estudiosos, pela necessidade de classificá-los, reduzem as obras a estes termos. Contudo, é necessário entender o que estes textos propõem de fato, no momento em que são publicados: uma nova concepção de romance. A proposta de Machado de Assis nega absolutamente o caráter romântico adotado até então no Brasil, propondo, por conseguinte, uma nova concepção de literatura, que bebeu na fonte de Sterne, de Garret, de Xavier de Maistre, de Diderrot, os quais o autor homenageou quando oportuno.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esta negação é mais declarada, as reflexões autoteóricas são mais evidentes. Alguns capítulos, como *O velho diálogo de Adão e Eva*, *Epitáfio*, ou ainda os inúmeros capítulos, suposta ou realmente suprimidos, levam as proposições autorreflexivas ao extremo, afetando inclusive a forma do romance. Deixa-se claro, assim, o objetivo de desconstrução do romance romântico, por meio de uma linguagem irônica e melancólica, machadiana e autoteórica por excelência.

Diante desta abundância autorreflexiva, *Dom casmurro*, talvez menos radical em sua proposta formal - igualmente autoteórico, constitui a premissa de um amor romântico. O romance se dá diante do amadurecimento entre os dois jovens apaixonados frente à mediocridade da vida adulta, com obrigações e monotonia, temperado pelas cismas do narrador. A história perde o brilho romântico e ganha o tom acinzentado de uma vida moderna, sem momentos triunfantes. Capitu neste labirinto

impressionista do narrador ganha nuances de dissimulações e mistério numa névoa ciumenta. A partir das complicações entre Bentinho e Capitu, esta obra utiliza a linguagem como o principal artifício para que se reflita a complexidade da literatura.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. de. *Dom casmurro*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1971.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1960.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007.

CULLER, J. O que é literatura e tem ela importância. In: _____. *Teoria literária: Uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, p. 26-47.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ISER, W. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, v. 1. São Paulo: 34, 1996.

_____. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, v. 2. São Paulo: 34, 1996.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUBE, V. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002.

VOLOBUEF, K. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. In: _____. *Ironia romântica*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 90-99.

O EFEITO ESTÉTICO EM *O IMORTAL*, DE MACHADO DE ASSIS¹

Josiel dos Santos Lima²

RESUMO: A teoria do efeito estético, formulada por Wolfgang Iser, procura estabelecer uma relação entre o autor, texto e leitor. O leitor, com sua bagagem literária, é capaz de dar sentido às obras de ficção. Buscando identificar o efeito estético em *O imortal*, de Machado de Assis, percorremos alguns textos que tratam desse conto para então analisar alguns elementos, tais como: foco narrativo, leitor, distopia, *mímesis* e verossimilhança, para que seja possível compreender melhor a obra. Como se trata de uma ficção científica, faremos uma breve análise da cientificidade do texto. Contribuir com os estudos machadianos ao analisar a relação autor-texto-leitor e como ela se configura nesse conto para apresentar um efeito estético é a proposta do nosso trabalho.

Palavras-chave: Machado de Assis. *O imortal*. Verossimilhança. Efeito estético.

ABSTRACT: A theory of aesthetic effect, formulated by Wolfgang Iser, seeks to establish a relationship between author, text and reader. The reader, with his literary baggage, is able to make sense of the works of fiction. Seeking to identify the aesthetic effect in *The Immortal*, Machado de Assis, traveled some texts that deal with this tale and then examine some elements, such as narrative focus, reader, dystopia, mimesis and verisimilitude, so that you can better understand works. Since this is a science fiction, is a brief analysis of the scientific text. Contribute to the machadianos studies to examine the relationship author-text-reader and how it sets this tale to present an aesthetic effect is the purpose of our research.

Keywords: Machado de Assis. *The Immortal*. Verisimilitude. Aesthetic effect.

¹ Artigo recebido em 20 de agosto de 2014 e aceito em 20 de novembro de 2014. Texto orientado pelo Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: josielhist@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O presente conto a ser analisado foi publicado entre 15 de julho e 15 de agosto de 1882, na revista feminina *A estação*. Dez anos antes, Machado de Assis já havia escrito um conto muito parecido, com o título *Rui de Leão*, publicado no *Jornal das famílias*. Ele estava fazendo uma repetição daquele conto, agora dividido em seis capítulos, com alguns elementos novos.

A história se passa na província fluminense, onde o Dr. Leão, médico homeopata, conta a trajetória de vida de seu pai a dois ouvintes, o coronel Bertioga e o tabelião João Linhares, numa noite de novembro de 1855. Ele começa dizendo: “Meu pai nasceu em 1600 (...)” (ASSIS, 1994, p. 1). Seus interlocutores duvidam, entretanto, ele insiste em continuar sua narração que trata de um imortal. Porém, já no primeiro capítulo, ele antecipa que esse homem morreu, pois teria vivido cerca de 255 anos.

No segundo capítulo, ele conta sobre as ocupações de seu pai, que nasceu no Recife, e aos 25 anos tornou-se um frade franciscano. Em 1639, foi capturado nas invasões holandesas. Por ser bom cozinheiro, agradou aos invasores e foi libertado. Não querendo voltar a Olinda ou a Recife, onde estavam os holandeses, acabou chegando a uma aldeia indígena, na qual foi bem recebido, e logo se casou com a filha do chefe daquele grupo, permanecendo lá até a morte do sogro. Nos capítulos seguintes ele conta que, antes de morrer, o chefe indígena levou o genro até a floresta onde havia escondido um elixir da vida eterna, dizendo que quem bebesse viveria para sempre. O homem guardou o frasco novamente onde estava enterrado e voltaram para a tribo. O índio morreu, o tempo passou e, um dia, “Rui de Leão, ou antes, Rui Garcia de Meireles e Castro Azevedo de Leão, que assim se chamava o pai do médico (...)” (ASSIS, 1994, p. 6), ficou doente e lembrou-se da bebida enterrada na floresta. Dirigiu-se até lá durante a noite, bebeu um tanto e guardou o resto para, no futuro, poder levar a um grande centro e poder pesquisar sobre as propriedades daquela fórmula. Embora duvidasse, ele ficou bom. Algum tempo depois do acontecido, a aldeia foi atacada por outros índios e sua esposa foi morta. Como já estava cansado daquela vida, e com saudade da civilização, resolveu ir embora e levar consigo a bebida milagrosa. Viajou para Portugal, local no qual se casou novamente, e teve um filho. Esposa e filho morreram e teve uma tristeza profunda. Passou por outros países da Europa, como Holanda, França, Alemanha, Hungria, Itália e, finalmente, a Inglaterra. Lá ele era venerado por saber falar várias línguas e conhecer várias profissões que exercera em outros lugares. Teve várias mulheres, sendo que uma delas, Lady Ema, aprontou um plano para que ele se tornasse rei da Inglaterra, dizendo que era filho de Carlos II. Chegou a exercer o cargo, mas foi preso e condenado em uma guerra civil. Na hora de ser morto pelo carrasco, não morreu, pois seu pescoço se reconstituía depois da machadada a cada nova tentativa.

No sexto e último capítulos, o médico conta como seu pai voltou ao Brasil, se envolveu com o negócio de escravos e enjoou desse trabalho. Casou-se, foi traído pela esposa e tentou se matar com seis facadas, mas não conseguiu. Jogou-se ao mar e não morreu. Dedicou-se às minas, e lá enriqueceu. Voltou para Portugal, foi para a Índia e iria governar Goa se não tivesse sofrido uma armação de um invejoso, que ficou com o cargo. Foi a Madri e teve mais mulheres, novamente tentaram matá-lo sem sucesso. Viajou por países da Europa, chegou a ser preso pelo Santo Ofício e fugiu. Perdeu outra mulher e ficou muito triste querendo morrer também. Foi para Constantinopla, estudou turco, esteve na França e assistiu à Revolução Francesa de 1789. Voltou com a corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, presenciou a Independência, em 1822. Porém, já estava muito entediado com tudo o que vivera até ali, nada mais lhe despertava interesse. Um dia, quando o Dr. Leão expunha a seus amigos os princípios da homeopatia, especificamente o da similaridade homeopática (*similia similibus curantur*), Rui de Leão teve a ideia de tomar o resto do elixir, e deu certo. O imortal morreu.

O QUE JÁ SE FALOU SOBRE *O IMORTAL*

Antes de iniciar nossa análise teórica sobre esse conto, percorreremos pelas críticas e interpretações que encontramos a respeito do mesmo. A primeira delas é o artigo *O imortal de Machado de Assis*, feita em 1989, por Carmem Lúcia Gerlach, no qual ela nos mostra que há um jogo da "hipérbole carnavalesca" com o gênero fantástico e que o autor dialoga com outros escritores, como Hoffmann, no seu conto *O morgado*, e Balzac, em *O elixir da longa vida*. Além desses, Machado de Assis se utiliza da relação com outro texto seu, *Rui de Leão*, publicado dez anos antes, porém, mais extenso e com filosofias diversas da segunda versão. Em ambas as publicações, o homem imortal procura desesperadamente a morte, encontrando-a na homeopatia. O que há em comum nesses textos todos, além de serem contos, é o uso de um elixir. Carmem Gerlach se utiliza das palavras de Barthes para sustentar a ideia de que esse texto machadiano é uma "literatura-objeto e meta-literatura" (GERLACH, 1989, p. 123), uma vez que o autor se utiliza de recursos literários para divulgar a homeopatia e, ao mesmo tempo, a literatura dialoga consigo mesma quando o autor se refere ao seu texto escrito uma década antes: "Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já esqueceu a ambos" (ASSIS, 1994, p. 17). Para ela, o texto nos traz duas lições, visto que, ao final do conto: "Quando termina a ficção é que começa praticamente a lição, pois o parágrafo seguinte, curto, desenvolve duas ideias essenciais, já comentadas aqui, importância da divulgação e fatal esquecimento do que se ouve, do que se lê, refletindo, modestamente é verdade, sobre sua própria literatura" (GERLACH, 1989, p. 123). Não há como concordar com a autora do artigo

pelo fato de que o texto não apresenta a intenção do narrador com essa história. Seria propagar a homeopatia? Seria mostrar a importância de morrer? Refletir sobre a monotonia de viver? O próprio autor lança o desafio nos parágrafos finais: "Dou este problema aos estudiosos" (ASSIS, 1994, p. 17).

Outro autor a se debruçar sobre esse conto foi João Adolfo Hansen, em seu artigo *O imortal e a verossimilhança*. Para ele, *O imortal* traz consigo o pastiche de gêneros e "O verdadeiro tema de 'O imortal' é a verossimilhança" (HANSEN, 2005, p. 71). A verossimilhança não estaria no gênero do texto, que por si só já gera descrença, mas no pastiche de fenômenos *kitsch*, de romances, novelas, etc., nos quais as aventuras, as intrigas, as coisas maravilhosas são propostas como explicações naturais, habituais e normais. E, nessa linha de pensamento, ele afirma: "A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e que são aplicados pelo autor para motivar as ações da história" (HANSEN, 2005, p. 72). As repetições de cenas, tidas como lugares-comuns nos romances, são apresentadas por Hansen como uma ironia, como algo patético. Os problemas que caem como cascata sobre o personagem o fazem buscar novas aventuras nas quais ocorrem novas intrigas, novos amores. Esse espichamento do texto tem a função de mostrar o patético do romanesco. Discordando de Gerlach, Hansen afirma: "Não há moral na história pois quer divertir; no entanto, se quiser, o leitor cioso de moralidade poderá concluir que estar livre da morte, mas sujeito às contingências da condição humana é tristemente tedioso (...)" (HANSEN, 2005, p. 60-61).

Na tentativa de sugerir algumas questões sobre o *modus operandi* do autor, Livia Gomes escreveu o artigo *O jogo escritural de "O Imortal", de Machado de Assis*, no qual aponta semelhanças e diferenças entre os textos *Rui de Leão* e *O imortal*, escritos por Machado de Assis em um intervalo de dez anos entre os dois. Nos dois casos, "a ironia está no emprego de aventuras romanescas para, sucessivamente ridicularizá-las" (GOMES, 2009, p. 106). Para ela: "A possibilidade de uma nova prática literária *reiterada* em 'O imortal' se dá na escritura que se volta para si mesma, aventurando-se no jogo do dito e do não-dito. Jogo que deixa a narrativa indeterminada, sem lhe fixar um sentido unívoco" (p. 110). Quando a autora analisa o primeiro conto, *Rui de Leão*, percebe-se que o autor aponta um sentido para aquela narrativa. Já *O imortal* não possui. Dessa forma, conclui:

É significativa, portanto, a mudança operada por Machado de Assis no final do conto, onde o narrador não determina o sentido da narrativa, como fez em "Ruy de Leão". Provavelmente porque não o há. A narrativa de Machado de Assis não quer comunicar uma verdade ou um aprendizado, pois a literatura não é uma tese, nem lição de moral, como queriam os naturalistas e como ainda quer grande parte da crítica machadiana preocupados em determinar o

“fundo” de uma literatura que se recusa a ser substancializada.
(GOMES, 2009, p. 111)

Outro trabalho a ser mencionado, embora esteja mais voltado para o campo da filosofia, é “*O imortal*” de Machado de Assis – à luz de “*De como filosofar é aprender a morrer*”, de Michel de Montaigne, escrito por Clarita Gonçalves de Camargo e Cristiano Mello de Oliveira. Neste artigo, os autores utilizam o conto para ilustrar os ensaios de Michel de Montaigne sobre a morte. Como a história mostra a busca quase desesperada do personagem pela morte, eles puderam desenvolver os pressupostos do filósofo sem dificuldades. Para Camargo e Oliveira, Machado teria lido Montaigne e por isso sua obra foi influenciada. O tema morte aparece nas obras de ambos, portanto, estariam ligados não pelo tempo e espaço, mas pelo próprio tema. Enquanto o escritor brasileiro tentou perpetuar a vida de seu personagem, o francês tratou da morte como algo natural; saber viver é saber morrer. Segundo os autores, ambos os escritores eram céticos em relação à sociedade em que viviam.

O EFEITO ESTÉTICO

Depois de percorrer alguns artigos que tratam do referido conto, buscaremos aplicar conceitos da teoria literária para visualizar o efeito estético apresentado por Machado de Assis. A novidade de nosso trabalho consiste em analisar com qual intenção ele reúne determinados elementos na sua narrativa e o que ele espera do leitor. Dentro dessa proposta, vamos aos conceitos:

a) O foco narrativo: Temos aí um autor onisciente intruso, uma vez que descreve os personagens e a cena e conhece toda a narrativa, interrompe a fala dos personagens para situar o leitor e fala com o leitor, aliás, essa é uma característica machadiana. No começo do texto, o narrador fala: “Quanto à data não tenho dúvida em dizer que foi no ano de 1855, uma noite de novembro, escura como breu, quente como um forno, (...). Um lampião de luz frouxa, pendurado de um prego, sublinhava a escuridão exterior” (ASSIS, 1994, p. 1). As expressões “escura como breu, quente como forno” mostram que o autor está se utilizando de um modelo *kitsch*, romanesco. Não parece que ele se utiliza de forma séria, mas como deboche do gênero, e isso se repete ao longo do texto.

b) O leitor: *O imortal* foi escrito para uma revista lida geralmente por mulheres, estas estavam acostumadas com os romances com heróis, aventuras, intrigas, amores. E Machado de Assis, parece que com a intenção de dar uma sacudida em seus leitores, escreve esse conto com uma hipertrofia da narrativa, na qual esses

fenômenos se repetem várias vezes, tornando-se redundantes: várias mulheres, por três vezes ele fica próximo de se tornar governante de alguma região, tentativas de morte, várias vezes vai à Europa e volta, lances de heroísmo. Com qual interesse? Parece que ele joga com o leitor. Ou ele brinca com seus leitores, ou tenta mostrar que o jeito de ler mudou. Luzia Gomes nos sugere que a frustração do leitor em diversos momentos da narrativa serve como “uma alfinetada nos leitores românticos, mostrando-lhes que seu modo de ler já está ultrapassado (...)” (GOMES, 2009, p. 107). Um exemplo disso é quando o leitor se frustra ao saber que o imortal é, na verdade, mortal. Isso contribui para que o leitor não se afeiçoe ao personagem. Para Hansen, essa repetição de lugares-comuns incha o texto, e este serve “como um cabide ou varal sempre esticáveis onde é pendurada a roupa velha, os estereótipos se dependuram na imortalidade, uns após outros e são o que são: mortais” (HANSEN, 2005, p. 60), ou seja, o leitor precisa compreender isso, a literatura se modifica.

c) *Mimesis* e verossimilhança: Se a *mimesis* acabou sendo interpretada por muitos como uma imitação da realidade, não podemos aplicar esse conceito ao texto. Contudo, se recorrermos a Compagnon, podemos observar que o termo mudou no século XX, quando passou a ser interpretado como “a verossimilhança em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível), enquanto nos poéticos modernos, ela se tornou a verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião)” (COMPAGNON, 2012, p. 100). Dessa forma, a construção mimética do texto se dá na verossimilhança e, nesse sentido, concordamos com Hansen ao dizer que ela se constrói no texto, com a hipertrofia dos lugares-comuns (personagens, intrigas, aventuras, amores, etc.) da literatura romântica do período.

d) Distopia: Segundo Carlos Berriel, na *distopia*, “a realidade não apenas é assumida tal qual é, mas as suas práticas e tendências negativas, desenvolvidas e ampliadas, fornecem o material para a edificação da estrutura de um mundo grotesco” (BERRIEL, 2005, p. 3). Se na utopia se apresenta um mundo melhor, superior, na distopia há uma descrença no mundo. O tédio, o desinteresse por viver do personagem Rui Leão se configuram como elementos dessa distopia.

Chega a ser exaustiva a repetição desse sentimento no texto, vejamos:

(...) mas afinal acostumou-se às tristes obrigações de um navio negreiro. Acostumou-se, e enfarou-se, que era outro fenômeno na vida dele. Enfarava-se dos ofícios. (ASSIS, 1994, p. 10)

Todas estas patranhas aborreceram tanto a meu pai, que ele terminou por passar à Bahia, onde casou... (ASSIS, 1994, p. 12)

(...) tinha visto tanta paixão má, tanta miséria, tanta calamidade, que agradecia a Deus, o cárcere e uma longa prisão; e disse comigo que o Santo Ofício não era tão mau, pois que me retirava por algumas dezenas de anos, talvez um século, do espetáculo exterior... (ASSIS, 1994, p. 14)

Enfim, aborreceu-se dos turcos: era a sina dele aborrecer-se facilmente de uma cousa ou de um ofício. (ASSIS, 1994, p. 15)

A alma de meu pai chegara a um grau de profunda melancolia. Nada o contentava; nem o sabor da glória, nem o sabor do perigo, nem o do amor. (ASSIS, 1994, p. 16)

(...) a observação mostrou-me que ele estava em plena saúde. Só o espírito, como digo, parecia abatido e desencantado. (ASSIS, 1994, p. 16)

Tinha de estudar novas línguas, como faria Aníbal, se vivesse até hoje: e para quê? Para ouvir os mesmos sentimentos, as mesmas paixões... E dizia-me tudo isso, verdadeiramente abatido. (ASSIS, 1994, p. 16)

Como o conto é considerado uma ficção científica, e utopia e distopia são comuns nesse gênero, Machado de Assis exagera na exposição do segundo conceito. Talvez como uma forma de fazer despertar os seus leitores que buscavam um sentido, uma lição nos seus textos, e não deixar dúvidas. Porém, já vimos anteriormente que o leitor mais atento percebe que isso faz parte da estética do texto. Não seria essa a mensagem escondida no texto, pois está exposta de forma muito ostensiva.

A justificativa científica no conto aparece quando Rui de Leão, ao guardar o resto do elixir para levar para ser pesquisada em um grande centro, reflete: "(...) a ciência de um século não sabia tudo; outro século vem e passa adiante. Quem sabe os homens não descobrirão um dia a imortalidade, e se o elixir científico, não será esta mesma droga selvática?" (ASSIS, 1994, p. 5). Outro argumento científico se forma no final do texto quando o personagem descobre o princípio da similitude na homeopatia, e o efeito é invertido com uma outra dose da poção.

Analisando de forma breve esse conto como uma ficção científica, podemos dizer que o autor, ao criar um personagem imortal, faz um exercício de reflexão sobre como seria uma vida eterna e, nesse sentido, “a ficção científica tenta imaginar, frequentemente, como seria a vida num plano tão acima de nós como estamos acima da selvageria” (FRYE, 1973, p. 54). Ou seja, no caso do conto analisado, a vida eterna é imaginada como algo indesejável. A ficção científica, ou ficção especulativa como preferem alguns autores, “deve ser compreendida como solução do engenho humano na busca de um entendimento aberto e multifacetado da realidade” (CAUSO, 2003, p. 50). Pensando dessa forma, a descoberta científica do elixir da vida não representa necessariamente um progresso no modo de viver. Com base nisso, podemos nos apoiar em escritores que afirmam:

(...) nossa espécie sempre se move para a frente, em direção a um estilo de vida cada vez melhor e mais esclarecido. Essa crença não passa de fantasia, mas resiste. É especialmente difícil para pessoas modernas imaginarem que nossa época moderna e científica pode não ser uma melhoria em relação ao período não científico. (CRICHTON, citado em CAUSO, 2003, p. 48)

Se a ficção científica às vezes consegue antecipar os acontecimentos, ela pode também fornecer formas de imaginar o mundo futuro, mas jamais afirmar como ele será. Como *mímesis*, ela pode representar uma face da realidade. Realidade esta que, seja ela matéria, seja espírito, “manifesta-se-nos como um perpétuo devir. Pode fazer-se, pode desfazer-se, mas nunca chega a ser uma coisa feita” (BERGSON, 2010, p. 297). A literatura não é uma ciência do que há por vir, mas um exercício artístico; não devemos tomá-la como solução para o real.

Resta-nos saber por que o autor reúne esses elementos, com qual intenção? Podemos dizer que ele quis estabelecer o que Iser chamou de jogo entre o texto e o leitor, o fictício e o imaginário. No conto, ocorre um *jogo instrumental* no qual são respeitadas as regras da literatura, ou seja, com caráter pragmático. No entanto, ao mesmo tempo ocorre um *jogo livre*, havendo uma transgressão das regras. “Esse movimento oscilatório impede não apenas que o jogo livre se desligue inteiramente daquilo que deixou para trás, mas também que o jogo instrumental realize o seu propósito (...) no sentido de produzir um fechamento” (ISER, 1999, p. 108). Machado de Assis escreve conforme o que muitos dos leitores de romances da época esperavam, porém, transgride os modos de escrita ao fazer um pastiche de gêneros, usando o texto, ao mesmo tempo, como entretenimento e não como algo com um sentido escondido. Essa relação entre autor-texto-leitor chamamos de “efeito estético”. O autor deixa lacunas no texto para que o leitor as identifique. “Lacunas e negações impõem uma estrutura peculiar a esses processos de leitura e, ao mesmo tempo, estimulam o leitor a suprir o que falta” (ISER, 1999, p. 29). Portanto, devemos procurar o que

aparece como lacuna para compreender o que ele pretendia ao escrever *O imortal*. Segundo A. A. Mendilow, “os escritores, sendo eles mesmos homens de seu tempo e escrevendo para um público do seu tempo, tendem a escrever nos termos e com as atitudes de seu tempo” (MENDILOW, 1972, p. 97). Machado abusa ao “escrever nos termos e com as atitudes de seu tempo” ao repetir os lugares-comuns da literatura da época, mas, com isso, ele faz algo diferente, visto ser uma estética incomum para aquele momento. Lefevre, afirma que para compreender a estética romântica, “é preciso ver as coisas como elas não foram vistas e como elas, contudo, são profundamente, autenticamente em si mesmas. Não se está muito longe de considerar a arte como uma espécie de ciência intuitiva que nos descobre, através das obras sucessivas, aspectos do real até então inéditos” (LEFEBVE, 1980, p. 18). Porém, essa ideia romântica não se aplica em *O imortal*, pois não se trata de um texto que tenta nos revelar algo, mas sim de uma obra de arte. Lefebve esclarece que:

No decurso da segunda metade do século XIX, todavia, uma nova concepção abre caminho. Precisa-se a ideia de que arte não tira a sua especificidade de conceitos tais como os de originalidade, de génio, de visão do mundo, mas dum certo uso da linguagem (ou, mais generalizadamente, dos “meios de expressão”) que difere do seu uso ordinário. O que importa não é tanto o que se comunica (que pode até ser indiferente) quanto a maneira como é comunicado. (LEFEBVE, 1980, p. 18)

Podemos perceber que no conto acontece uma produção artística, tal como um pintor pinta um quadro, sem o intuito de passar uma mensagem, um significado, mas mostrar a capacidade do autor se utilizar da escrita. Assim, vemos que o efeito estético do texto ocorre na interação do leitor com o texto. Espera-se que o leitor perceba que o autor está apresentando uma história que valoriza a capacidade de escrever de quem o criou. Ao falar sobre a literatura, de um modo geral, Wolfgang Iser explica que “tem se utilizado o termo ‘efeito estético’ porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos” (ISER, 1999, p. 20). Essa ideia também cabe para a ficção científica. Os estímulos, nesse caso, seriam para apreciar a beleza do texto, perceber o tom irônico, e não para achar um sentido. Machado de Assis estaria escrevendo para um leitor ideal e só este poderia perceber o jogo que ele faz, de forma irônica, com o dito e o não dito. Segundo Iser:

O leitor ideal representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos

dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo. Se supormos que isso é possível, então a comunicação se revela como supérflua, pois ela comunica algo que resulta da falta de correspondência entre os códigos de emissor e receptor. (ISER, 1996, p. 65)

Nessa afirmação, vemos que o leitor ideal deveria ser capaz de apreender o sentido do texto ficcional, embora isso seja impossível, uma vez que o leitor deveria ter o mesmo código do autor. Portanto, somente um leitor ideal machadiano seria capaz de perceber como ele escreve seu conto para entreter e, ao mesmo tempo, brinca com o sentido presente em sua obra. Quem escreve cumpre seu papel de comunicar e quem lê cumpre o papel de completar a relação entre autor, texto e leitor, por isso “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123). A literatura, portanto, se realiza na leitura, pois as bibliotecas estão cheias de livros, mas precisam dos leitores para dialogar com as obras.

CONCLUSÃO

O leitor de obras literárias deve ter uma bagagem de leitura para compreender os textos e, segundo Iser, isso é chamado de repertório. Machado de Assis parece frustrado por não conseguir provocar as reações desejadas em seus leitores. Nota-se, ao final do texto, quando ele encerra dizendo: “Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já esqueceu a ambos” (ASSIS, 1994, p. 17). De forma arbitrária, agora ele escreve *O imortal* para buscar uma estética diferente. Hipertrofia da narração, pastiche de gêneros e repetição de fenômenos da literatura romântica são elementos que compõem a sua produção artística.

Os elementos usados pelo escritor servem como um dispositivo que faz o leitor construir suas representações, por isso: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1996, p. 75). Por mais que o autor tenha tentado impor um efeito, é o leitor que vai dar sentido ao que se escreveu.

O conto de Machado de Assis, assim como todas as obras de arte, se relaciona com obras de outros autores e à sua própria obra. É por isso que seus leitores devem possuir um repertório. Não se lê literatura como se lê autoajuda. Ela deve ser apreciada e, portanto: “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a

possibilidade de exercer as nossas capacidades” (ISER 1999, p.10). É aí que o leitor dialoga com o texto e toma posição, o leitor completa o efeito estético ao relacionar o texto com suas concepções de vida e visão de mundo.

Concluimos com uma citação de Walter Benjamin: “Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (BENJAMIN, 1987, p. 192). Nesse sentido, acreditamos que esse conto pode ser interpretado por seu valor literário, pelos recursos utilizados pelo autor para a sua produção e lido como entretenimento. Por outro lado, ele brinca com o fazer ou não sentido ao mostrar que a própria vida não faz sentido e não há porque eternizá-la. É o leitor ideal machadiano que consegue perceber esse jogo mesmo que como ironia. Quem procura sentido na obra acaba achando, se o leitor pretende tirar uma lição do conto pode dizer que uma vida infinita que a princípio parece algo bom, pode se tornar um suplício. Já o que lê baseado em um repertório amplo e consegue reconhecer o jogo feito pelo autor, vai logo apreciar o efeito estético literário da obra ao interagir com o texto sofrendo influências e agindo sobre ele.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. de. O imortal. In: _____. *Obra completa*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1-17.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Obras escolhidas).
- BERGSON, H. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.
- BERRIEL, C. E. O. Utopia, distopia e história. *Morus – Utopia e renascimento*, v. 2, n. 2, São Paulo, 2005, p. 4-10.
- CAMARGO, C. G. “O Imortal” de Machado de Assis – à luz de “De como filosofar é aprender a morrer”, de Michel de Montaigne. *II Colóquio da pós-graduação em Letras*, São Paulo, 2010, p. 309-323.
- CAUSO, R. S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- FRYE, N. *A anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GERLACH, C. L. "O imortal" de Machado de Assis. *Travessia*, v. 2, n. 19, Florianópolis, 1989, p. 119-124.

GOMES, L. O jogo escritural de "O imortal", de Machado de Assis. *Manuscrita - Revista de crítica genética*, n. 16, São Paulo, 2009, p. 92-112.

HANSEN, J. A. "O imortal" e a verossimilhança. *Teresa: Revista de literatura brasileira*, n. 6/7, São Paulo, 2005, p. 56-78.

ISER, W. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, v. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

_____. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, v. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

LEFEBVE, J. M. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

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

LITERATURA DE CORDEL E MORTE EM *DE COMO O MULATO PORCIÚNCULA DESCARREGOU SEU DEFUNTO*, DE JORGE AMADO¹

Priila Leliza Calado²

RESUMO: Em *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto*, Jorge Amado retoma, numa narrativa curta e comovente, muitos traços de seu projeto literário e social, expostos em livros anteriores. Esse texto literário assemelha-se a um conto de fadas para adultos, trazendo características da literatura de cordel, estilo literário muito popular durante os séculos XVII e XIX no nordeste brasileiro. Assim, de forma romântica e simples, o autor baiano atualiza o cordel – meio de comunicação e crítica social. Paralelamente, analisa-se um tema recorrente na obra do autor, e destacado no conto: a morte – assunto de visões variáveis dependendo da sociedade, segundo a Antropologia e a Sociologia, representadas neste trabalho pelas obras de Roberto DaMatta (1997) e Alexandre Lôbo (2009), respectivamente.

Palavras-chave: Morte. Cordel. Jorge Amado.

ABSTRACT: In *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto*, Jorge Amado takes over, in a short and touching narrative, many traces of his literary and social project, exposed in previous books. This literary text resembles a fairy tale for adults, bringing features of the cordel literature, very popular literary style during the seventeenth and nineteenth centuries in Northeast of Brazil. Thus, in a romantic and simple way, the author from Bahia upgrades the cordel style – a means of communication and social criticism. In parallel, we analyze a recurring theme in his works as a whole, which is highlighted in the literary text: death – subject of variable viewpoints depending of the society, according to Anthropology and Sociology, represented in this paper by authors Roberto DaMatta and Alexandre Lôbo, respectively.

Keywords: Death. Cordel Literature. Jorge Amado.

¹ Artigo recebido em 09 de setembro de 2014 e aceito em 21 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs.

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

INTRODUÇÃO

Um dos mais importantes formadores da identidade literária do Brasil, Jorge Amado (1912-2001), é autor de uma volumosa produção, que inclui cerca de quarenta livros, entre crônicas, romances, peças de teatro e novelas, bem como de uma extensa colaboração para diversos veículos de imprensa. O escritor foi traduzido em dezenas de idiomas e sua obra contribuiu para que os cenários pitorescos da Bahia forjassem no imaginário de milhões de leitores mundo afora a visão de um Brasil ao mesmo tempo sensual e violento, primitivo e acolhedor, injusto e paradisíaco.

Enredados em tramas de amor, morte e misticismo, personagens de tipos inesquecíveis integram uma numerosa galeria de homens e mulheres marcados pelo sofrimento. É o que observamos durante a leitura do conto *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto*, publicado em 1959, no qual os dois protagonistas têm seus amores e sofrimentos narrados em meio a uma atmosfera romântica e ao sincretismo religioso, características próprias do estilo do autor. Também permeiam o conto em questão traços peculiares da literatura de cordel, uma das mais antigas manifestações populares brasileiras.

Ao lermos e analisarmos o referido texto, faremos uma viagem ao mundo de Jorge Amado, visitando inúmeros de seus cenários e verificando como muitas de suas estratégias autorais - em especial a caracterização da morte - estão representadas em uma única e breve narrativa, além de entendermos as razões de suas obras representarem tão profundamente a cultura brasileira.

O presente trabalho divide-se em duas partes: a primeira discute como é abordado o tema da morte durante o conto em questão, analisando-se teorias da Antropologia e da Sociologia, com base nas pesquisas de Roberto DaMatta e Alexandre Lôbo - estudos que nos indicam que esse é um assunto que varia de sociedade para sociedade. Assim como o nascer, a morte faz parte do processo de vida do ser humano. Portanto, é algo extremamente natural do ponto de vista biológico. Entretanto, o ser humano caracteriza-se também e, principalmente, pelos aspectos simbólicos, ou seja, pelo significado ou pelos valores que ele imprime às coisas. Por isso, o significado da morte varia necessariamente no decorrer da história e entre as diferentes culturas humanas. Nesse primeiro momento do trabalho, serão apresentadas duas diferentes formas de se encarar a morte e como elas podem ser observadas na narrativa de Jorge Amado.

A segunda parte do artigo relaciona algumas passagens do conto com as características típicas da literatura de cordel, estilo literário trazido ao Brasil pelos colonos portugueses, sendo rapidamente adaptado à cultura nordestina, assumindo um caráter ao mesmo tempo informativo e crítico da situação do povo sertanejo da época. Nessa subdivisão, será possível visualizar, por meio de trechos da narrativa, a presença da crítica social, de elementos românticos, do sofrimento e do enaltecimento dos heróis -

traços essencialmente cordelistas, atualizados por Jorge Amado, num conto do século XX, contudo, sem alterar a poesia e o encantamento dos séculos XVI e XVII.

DE COMO A MORTE TRAZ INÚMERAS REFLEXÕES

Não sou religioso mas tenho assistido a muita mágica.

Sou supersticioso e acredito em milagres.

A vida é feita de acontecimentos comuns e de milagres.

(Jorge Amado)

O conto *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto* reúne muitas das estratégias utilizadas por Jorge Amado para produzir suas inúmeras obras, as quais contribuíram e ainda contribuem largamente para a formação da identidade nacional brasileira, especialmente na Bahia. Ao longo da leitura do referido conto, é possível observar alguns destes recursos: a caracterização da morte, que sempre caminha próxima à vida das personagens; o sincretismo religioso; a importância das festas e tradições populares; a herança colonial – com a influência dos coronéis e donos de latifúndios, que tudo podem; os valores consolidados pela tradição histórica por meio de estereótipos sexuais (a meretriz, discutindo o papel da mulher) e raciais (negros, mulatos e estrangeiros); a amizade e a solidariedade no cotidiano tão sofrido do povo, por meio da personagem Tibéria; a busca da liberdade, expressa pelo simbolismo do cais do porto e do mar.

Para Alexandre Lôbo, professor e sociólogo, há inúmeras facetas na obra de Jorge Amado: “Embora cada obra possua vida própria, o sonho do tempo está na sua lida de escritor, como se de um ponto emergente da alma pudesse enxergar e compreender o país que gira à sua volta, do qual faz parte e se tornou referência” (LÔBO, 2009, p. 11).

A narrativa é transmitida por um narrador onisciente – aquele que conta a história em 3ª pessoa e, às vezes, permite certas intromissões narrando em 1ª pessoa. Ele conhece tudo sobre os personagens e sobre o enredo, sabe o que se passa no íntimo das personagens, conhece suas emoções e pensamentos. Numa noite chuvosa, algumas pessoas estão bebendo no bar do personagem Alonso. O personagem Gringo lembra-se quase sem razão do Natal de sua terra. Porciúncula então começa a contar a história de um antigo amor, a prostituta Maria do Véu, apelidada dessa maneira por possuir uma obsessão de assistir a casamentos. O maior desejo de Maria, vestir-se de noiva, acaba se realizando apenas depois de sua morte, causada por uma forte gripe, numa macabra cerimônia improvisada pelas colegas de profissão, tendo Porciúncula

como noivo. A narrativa do mulato é o “descarrego” dessa história fúnebre.

Como podemos observar, com esse breve resumo da narrativa, nota-se, desde o título, que a morte será tema fundamental durante a trama. Isso é percebido não somente no que se refere à heroína Maria do Véu, mas também dentro das molduras que o autor constrói no início da narrativa, quando nos apresenta primeiramente a trajetória do personagem Gringo, o qual, segundo muitas histórias contadas pelo povo, havia matado um homem e uma mulher a facadas:

Essa história de mulher com dezessete facadas nas partes baixas, nunca consegui saber como veio parar ali, entupida de minúcias, e mais o caso do moço patrício dele, perseguido de porto em porto, até o Gringo lhe enfiar a faca (...). Não sei mesmo, pois, se ele carregava esses mortos consigo, nunca quis se aliviar da carga (...). E olhem que morto é carga pesada, já vi muito homem valente largar seu fardo até em mão de desconhecido quando a cachaça aperta. Quanto mais dois defuntos, mulher e homem, da faca no bucho... O Gringo nunca arriou os dele, por isso tinha as costas curvadas, do peso, sem dúvida. (AMADO, 1959, p. 9)

Verificamos que a morte possui uma conotação espiritual e mística muito grande dentro do enredo. Ela não representa somente o falecimento de alguém, mas um fardo a ser carregado por quem a provocou, presenciou ou sofreu em sua decorrência. Esse fardo pesado, de acordo com a concepção do narrador, e, por conseguinte, do autor, deveria ser “descarregado”, compartilhado com outras pessoas. Nesse sentido, é possível entender o porquê do título da obra, já que a maneira que o mulato Porciúncula encontrou para compartilhar sua dor foi contando a história de seu amor por Maria do Véu às pessoas que estavam no bar do Alonso, naquela noite. “Por aí parou o mulato Porciúncula, não houve jeito de lhe arrancar nem mais uma palavra da história. Já tinha descarregado em cima de nós seu defunto, tinha se aliviado do fardo” (AMADO, 1958, p. 45). Segundo Alexandre Lôbo:

A morte adquire nuances de traço cultural na comunidade, pois decompõe-se em detalhes que fazem parte da vida dos personagens, revelando estereótipos de seus sentimentos mais simples. Em Jorge Amado, a morte convive com a vida e, para tanto, um forte desejo natural e sobrenatural, material e espiritual, mistura-se estreitamente para formar um todo, onde os mortos – invisíveis, mas sempre presentes – tomam a mesma parte dos vivos. Esta comunhão

perpétua com os espíritos e as forças do além manifestam um sentimento de plenitude, onde a inocência, o medo e o vazio unem-se à saudade. (LÔBO, 2009, p. 84)

Já que estamos considerando o tema da morte como recorrente na obra de Jorge Amado, é coerente examinar também o que a Antropologia tem a dizer a respeito desse tema, dentro do contexto cultural brasileiro. Roberto DaMatta, renomado antropólogo e professor da Universidade de Notre Dame, nos Estados Unidos, investiga, em seus estudos, as características e os dilemas do homem brasileiro contemporâneo. Conforme o crítico, a abordagem que se dá para o assunto da morte é diferente, dependendo da sociedade que analisamos:

Todas as sociedades têm que dar conta da morte e dos mortos, mas há um padrão visível quando se lança os olhos sobre a questão. De um lado há sistemas que se preocupam com a morte, de outro há sistemas que se preocupam com o morto. É claro que não se pode estabelecer um corte radical, mas há uma tendência para ver a morte como importante, descartando o morto; e uma outra que tende a ver o morto como básico, descartando obviamente a morte. (...). De fato, não deixa de ser significativo o fato de, nas sociedades individualistas, as práticas serem de destruir o morto, dele não devendo ficar nem mesmo uma memória, pois aqui pensar sistematicamente no morto e falar constantemente dele traz uma atitude classificada como patológica. (...). Falar abertamente da morte define uma atitude moderna e destemida diante da vida, algo que denuncia um questionamento “científico” e uma procura “tranquila” e resignada face a um momento que, um dia, se espera, será decifrado como tudo o mais. Discursar sobre os mortos, porém, revela o exato oposto, sendo algo sentimental e mórbido. (DAMATTA, 1997, p. 135)

Dessa forma, a morte no Brasil é vista pelos indivíduos de forma diferente de como é vista em outras sociedades, a exemplo da americana, individualista, na qual se acredita que a morte é uma passagem definitiva, a qual recebe grande ênfase, não havendo mais motivos para que o morto seja referenciado com tanto interesse, já que isso demonstraria um apego desnecessário, representando um traço de fraqueza, inclusive, e uma eterna ligação com um passado já sem importância para o futuro. Para DaMatta, as sociedades tribais e tradicionais – e a brasileira é legítima representante desse tipo de sociedade – valorizam a memória do morto porque nelas o sujeito social não é representado pelo indivíduo em si, mas pelas relações entre esses indivíduos, que, mesmo após a morte, continuam a ser lembrados, homenageados e invocados:

(...) nos sistemas relacionais, a morte tem um tratamento diferenciado. Uma atitude fundamental que passa pelo crivo de um conjunto de relações sociais imperativas que são, de fato, muito mais importantes do que o morto que se foi e do que os vivos que ficaram e com ele mantinham elos indissolúveis. Não compreender, então a contundência moral e ideológica da rede de relações sociais que dá realidade aos membros destas sociedades é não poder interpretar corretamente essa verdadeira obsessão pelos mortos ao lado deste desprezo intelectual pela morte. (DAMATTA, 1997, p. 137)

No contexto cultural brasileiro, de acordo com Roberto DaMatta, fala-se muito mais dos mortos do que da morte, uma atitude clara de negação dessa última, visto que a memória do morto é prolongada a cada vez que se fala nele, uma maneira de reafirmar as relações que o falecido mantinha em vida e uma forma de eternizá-las, portanto. E, por isso mesmo, a ideia de espíritos e almas que retornam de outro mundo é tão comum para a cultura brasileira:

Se as pessoas morriam e acabavam para o mundo dos vivos, iam para um *outro mundo* de onde podiam não só retornar, mas também vigiar, atrapalhar ou ajudar a vida dos vivos que ficavam aqui embaixo. Ou seja, a morte no Brasil é concebida como uma passagem de um mundo a outro, numa metáfora de *subida* ou *descida* – algo verticalizado, como a própria sociedade – e jamais como um movimento horizontal, como ocorre na sociedade americana, onde a morte é quase sempre encapsulada na figura de uma viagem aos confins, limites ou *fronteiras* do universo. (DAMATTA, 1997, p. 141, ênfase no original)

Tomando-se por base tal teoria, é possível visualizar claramente a separação entre as duas atitudes relacionadas à questão da morte, dentro da narrativa: a de Gringo, que se recusa totalmente a sequer falar sobre os acontecimentos; e a de Porciúncula, o qual conta cada detalhe das memórias que guarda. Embora sejam mortes completamente diferentes, acontecidas em situações totalmente diversas, é possível fazer uma relação entre as posturas dos personagens: Gringo, estrangeiro, evita compartilhar os fatos com as pessoas ao seu redor; e Porciúncula, mulato brasileiro, faz questão de relembrar a história de seu romance com a falecida Maria do Véu. Pode-se ir ainda mais além, para verificarmos que, assim como teoriza Roberto DaMatta, o sobrenatural é uma constante na cultura brasileira, pois, ao fim da trama, o mulato narra um fato incomum:

Agora, junto da cama, sentou-se Porciúncula, era o noivo, tomou da mão de Maria (...). Maria do Véu estava sorrindo, antes não sei, naquela hora estava sorrindo, assim contou Porciúncula, garantindo ademais que não estava bêbado naquele dia, nem tinha tocado em cachaça. Tirou os olhos do rosto tão lindo, espiou pra Tibéria. E jura que viu, viu de verdade, Tibéria virada em padre, envergando aquelas vestimentas todas de abençoar casamento, com corda e tudo, um padre gordo, com jeito de santo. (AMADO, 1937, p. 44)

É justamente pelo fato de a obra de Jorge Amado poder ser citada como uma das maiores representantes da cultura e da literatura brasileiras que é possível fazermos essas associações, afinal, o autor baiano descreve em suas narrativas os mais típicos costumes do país, especialmente os da região nordeste. Sobre a morte e os costumes brasileiros, Roberto DaMatta afirma:

(...) visitamos, falamos, presenteamos, homenageamos e sentimos saudades dos nossos mortos. Temos obrigações para com eles, devendo cuidar de seus túmulos e ossos, provendo para que não se percam ou se destruam e, naturalmente fiquem sempre unidos em família. Todo esse conjunto de relações impressionou (e ainda impressiona) os estrangeiros sensíveis que nos têm visitado, sobretudo quando são protestantes... (DAMATTA, 1997, p. 146)

Além de Roberto DaMatta, outro autor que também discorre sobre tais conceitos na sociedade brasileira é o sociólogo Gilberto Freyre, em sua destacada obra *Casa-grande & senzala*:

(...) abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando, o mais possível a vida dos filhos, netos e bisnetos. Em muita casa-grande conservavam-se seus retratos no santuário, entre as imagens dos santos, com direito à mesma luz votiva de lamparina de azeite e às mesmas flores devotas. (FREYRE, 1977, p. 84)

Reafirmando a importância que o tema da morte possui, neste conto de Jorge Amado, há ainda outra passagem interessante, na qual observamos mais uma caracterização do assunto, pela afirmação do narrador: "Por esse tempo, o mulato Porciúncula abusou de esperar. Cansado de bancar besta, andando de dedo agarrado, ouvindo conversa na beira do mar. Todo homem tem seu orgulho, ele viu que era sem

jeito, era muito sofrer, não estava para morrer de xodó, que é a morte pior de todas” (AMADO, 1959, p. 35). Pode-se notar aqui uma concepção romântica da morte, já que, dentre todas as formas de morrer, a pior é quando se morre de amor. É dessa ideia que partimos para a segunda parte deste trabalho, a qual visa relacionar o conto de Jorge Amado em questão com a literatura de cordel, que tem, dentre suas características principais, a atmosfera romântica enaltecida.

DE COMO DOIS ESTILOS E DUAS ÉPOCAS PODEM SE UNIR

Nesta vida o que vale é o amor. O resto é tudo pinóia...

(Jorge Amado)

Chama-nos a atenção o título dessa obra - *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto* - o qual já nos antecipa que há uma morte acontecida durante a narrativa. Essa característica de antecipação dos fatos é muito comum ao estilo da literatura de cordel. Anteriormente, em outra obra de Jorge Amado - *Jubiabá*, de 1935 - alguns traços desse texto literário já aparecem. Oriunda de Portugal, onde, antes do jornal, era um meio de comunicação, a literatura de cordel chegou ao Brasil com os colonizadores, que se instalaram na Bahia, mais precisamente em Salvador. O nome de cordel era devido à tradição portuguesa de pendurar folhetos em barbantes. Esse costume se espalhou pelos demais estados do Nordeste do Brasil, onde o nome acabou sendo herdado e mantido. Com o tempo, o cordel passou a ser conhecido como poesia popular.

A literatura de cordel é escrita em forma rimada e alguns poemas são ilustrados com xilogravuras, o mesmo estilo de gravura usado nas capas. As estrofes mais comuns são as de dez, oito ou seis versos. Os textos eram recitados pelos autores acompanhados de viola, de forma melodiosa e cadenciada, empolgante e animada, para conquistar os possíveis compradores, pois as histórias eram vendidas em mercados e feiras pelos próprios escritores. Na segunda metade do século XIX, os folhetos já possuíam características próprias brasileiras e os temas incluíam fatos do cotidiano, episódios históricos, lendas e temas religiosos. Escritas em prosa ou em verso, as obras tanto podiam ser autos como farsas. Porém, o traço comum é que todas eram pequenas histórias, escritas para serem contadas e cantadas. As narrativas podem apresentar fundo fantástico, histórico ou moralizante, e ser de autores anônimos ou de grandes nomes literários. Atualmente, esse estilo literário encontra-se numa fase de pouca produção e leitura, mas sua contribuição para o registro da história e da cultura brasileiras é de extrema relevância:

O cordel como crônica poética e história popular é a narração em versos do “poeta do povo” no seu meio, “o jornal do povo”. Trata-se de crônica popular porque expressa a cosmovisão das massas de origem nordestina e as raízes do Nordeste na linguagem do povo. É história popular porque relata os eventos que fizeram a História a partir de uma perspectiva popular. Seus poetas são do povo e o representam nos seus versos. (CURRAN, 1998, p. 20)

Além da antecipação de fatos – a qual frequentemente ocorre por meio de uma figura desenvolvida em técnica de xilogravura (com escavações na madeira) ou pelo título da obra – também estão presentes no cordel outras características: exagero (hipérbole); presença de comentários pessoais do narrador; uso de linguagem popular e tom coloquial; paixão e heroísmo exaltados; heróis e heroínas perseguidos e glorificados, no final da história; e equilíbrio sempre atingido ao fim da narrativa.

O conto analisado neste artigo não é classificado como uma obra de cordel, nem muito menos Jorge Amado é um cordelista. O que há, sem dúvida, é a presença de certos traços particulares da literatura de cordel, aliadas ao estilo marcante do autor baiano. Além do título, que nos traz antecipação de um fato importante da história, há ilustrações em forma de xilogravura, que também se referem aos acontecimentos narrados:



Figura 1: Gringo (AMADO, 1959, p.10)



Figura 2: Maria do Véu (AMADO, 1959, p. 35)

A ocorrência da hipérbole nos relatos é constante durante o conto, assim como as opiniões do narrador, que participa da história: "(...) soube da boca de Tibéria, pessoa do maior respeito e a melhor dona de casa de rapariga que já teve na Bahia" (AMADO, 1959, p. 21); "Não é por ser ela minha comadre que louvo sua conduta, ela não precisa disso, quem não conhece Tibéria e não respeita seus predicados?" (p. 21). O uso de linguagem simples e popular, representando exatamente como o povo se comportava em sua rotina, surge por meio de um tom coloquial, de conversa de bar: "Por isso eu gosto de caso narrado por ele: o mulato nem pra se beneficiar torce o acontecido. Bem podia dizer que tinha comido ela, e muitas vezes até" (p. 26). Destaca-se, acima de tudo, a paixão engrandecida pela perseguição e pelo sofrimento que heróis e heroínas enfrentam durante a trama e que os levam a ser glorificados e enaltecidos ao final, a exemplo do que acontece com Porciúncula e Maria do Véu, durante o conto em questão. Finalmente, não se pode esquecer que, mesmo sendo uma narrativa em prosa, há momentos de rima e poesia que só fazem aumentar o teor lírico da história: "Quem estava enrabichado era mesmo o mulato Porciúncula, não passava noite sem procurar Maria na beira do mar, espiando seu requebrar, nela querendo naufragar" (p. 32).

A publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, representa o marco que dá início a uma nova fase na obra romanesca de Jorge Amado. Anteriormente a essa obra, o autor baiano imprimia um discurso político muito mais veemente, posicionando-se crítica e diretamente em relação a diversos fatores sociais negativos da sociedade brasileira, como o racismo, a desvalorização da mulher, a pobreza extrema, o latifúndio e a exploração da mão de obra cacaueteira no nordeste, entre outros.

Já com *Gabriela, cravo e canela*, inicia em 1958 uma outra fase que se estende até os dias de hoje e na qual o engajamento ideologicamente monódico recua para os fundos de quadro, sob a forma de um populismo entre sentimental e folclórico, deixando o prosa livre para a polifonia das vozes sociais enfim representadas no seu complexo dialogismo. (PAES, 1991, p. 9, ênfase no original)

Assim, as características da literatura de cordel destacadas e presentes no conto de 1959 nos dão a oportunidade de afirmar que Jorge Amado, a exemplo dos cordelistas dos séculos XVII a XIX, pode e deve ser considerado como um “jornalista de seu povo”, pois não somente relata, mas também comove seu público, a partir de histórias de fundo verídico e carregadas de elementos da cultura brasileira. De acordo com Alexandre Lôbo:

Jorge Amado imprime em cada personagem de seus livros, e por consequência, em cada indivíduo com que eles se identificam nesta projeção, dentro e fora dos diversos grupos sociais, a marca significativa da sociedade brasileira, que se molda com verdades construídas por um polo social de amores, crenças e poder. (LÔBO, 2009, p. 10)

Mesmo sem o aspecto físico e literal do cordel - ou seja, sem os folhetos, barbantes e a poesia marcada em estrofes de seis, oito ou dez versos - o conto *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto* traz a união de outras características do cordelismo com as principais marcas estilísticas de Jorge Amado. O cordel, que tinha como objetivo narrar e divulgar mazelas populares, acontecimentos e notícias da rotina do povo, apresenta-se mais atualizado do que nunca, por meio de uma narrativa que, embora sentimental, não deixa de denunciar a prostituição, a discriminação e os maus tratos à mulher, o latifúndio e seus absurdos, entre outros problemas sociais brasileiros.

CONCLUSÃO

Representando e construindo uma identidade brasileira indubitavelmente popular e mestiça, Jorge Amado, desde o início de sua produção romanesca, vem denunciando abusos, criticando as condições de pobreza e exploração especialmente do povo nordestino, desafiando a administração política do país, por meio de seus textos.

Em outra época, mais precisamente entre os séculos XVII e XIX, houve um tipo de literatura muito popular no nordeste brasileiro - o cordel - que também visava à crítica, à denúncia, à informação e à conscientização do povo a respeito dos acontecimentos da sociedade. Além disso, o poeta nordestino foi incorporando à literatura de cordel fatos mais próximos do público, ocorridos em seu ambiente social: façanhas de cangaceiros, acontecimentos políticos, catástrofes, milagres e até mesmo a propaganda, com fins religiosos e comerciais. As xilogravuras que ilustram as capas dos

folhetos são uma manifestação da criatividade do artista popular, com suas soluções plásticas sintéticas, em que se destaca o traço forte, de rude e bela expressividade.

Até hoje a literatura de cordel é valorizada como expressão poética de alta significação e continua a motivar estudos e pesquisas nas áreas de Antropologia, Folclore, Linguística, Literatura, História, entre outras. Mas seria possível um estilo literário do século XVII ser atualizado no século XX? Foi o que fez o autor baiano, ao escrever o conto *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto*, em 1959. Unindo suas estratégias autorais aos traços peculiares da literatura cordel, o escritor produz uma narrativa curta e simples, porém romântica e envolvente, que nos faz refletir a respeito da morte, da vida, do amor e das escolhas que fazemos durante nossa jornada. Sem esquecer a crítica social, Jorge Amado consegue nos transportar para um mundo místico, onde os heróis e o amor sempre vencem, assim como acontece também no cordel.

Por meio do conto *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto*, foi possível analisar uma questão recorrente na obra de Jorge Amado como um todo: a morte. Para o ser humano, o ato de morrer, além de um acontecimento biológico natural, contém intrinsecamente uma dimensão simbólica, caracterizando-se como um fenômeno impregnado de valores e significados dependentes do contexto sociocultural e histórico em que se manifesta.

Apesar de a palavra "morte" remeter a algo relativamente finito, ao desfecho, ao desenlace, ou à partida, na verdade a ideia pode ainda representar algo muito variável, se compararmos as diferentes sociedades existentes atualmente. Para as comunidades ocidentais modernas, essencialmente individualistas - nas quais o desenvolvimento do capitalismo transformou o corpo humano em um instrumento de produção - adoecer significa deixar de produzir, o que traz a vergonha da inatividade, devendo ser ocultada do mundo social. Assim, a morte passou a ser sinônimo de fracasso, impotência e vergonha. Tenta-se vencê-la a qualquer custo e, quando tal êxito não é atingido, ela é escondida e negada. Por outro lado, hoje, há também sociedades inseridas em contextos relacionais, que valorizam os cultos e rituais relacionados à morte, como uma maneira de manter o defunto sempre por perto, prolongando as relações entre quem já morreu e quem continua vivo. Pode-se dizer, por exemplo, que a sociedade brasileira encaixa-se nessa categoria, pois, em geral, dá grande importância aos ritos de passagem e às lembranças dos mortos.

Dessa forma, a morte teria então diferentes definições e formas de abordagem. No referido conto, observa-se exatamente essa diversidade, já que temos os estereótipos estrangeiro e brasileiro, demonstrando claramente as visões individualista e relacional, respectivamente: o personagem Gringo, estrangeiro, que claramente se recusa a falar dos acontecimentos de morte que lhe cercam; e o brasileiro Porciúncula, que narra todas as lembranças e histórias de sua amada e falecida Maria do Véu, numa tentativa de mantê-la presente em sua vida por mais tempo.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CURRAN, M. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, 1998.

DAMATTA, R. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala*. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 1992.

LÔBO, A. *O Brasil de Jorge Amado: Breve mirada sociológica*. Rio de Janeiro: Quártica, 2009.

PAES, J. P. *De "Cacau" a "Gabriela": Um percurso pastoral*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

A TERCEIRA MARGEM DO RIO E HISTÓRIA PORTO-ALEGRENSE: DUAS VIDAS À MARGEM DE UM RIO¹

Maria da Consolação Soranço Buzelin²

RESUMO: Com o suporte teórico de Marshall Berman, Jonathan Culler e Gaston Bachelard, o objetivo deste artigo é fazer uma leitura dos contos *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, e *História porto-alegrense*, de Moacyr Scliar. Pretende-se analisar os complexos meandros de vida dos dois protagonistas e problematizar os laços que compõem a estrutura das narrativas, já que a enunciação dos narradores (atuando como partícipes), o tempo das narrativas e a atmosfera para a construção dos dois universos apresentam características em comum. Partindo do discurso literário, nos dois textos, será sinalizada a percepção dos narradores na construção e representação do imaginário. Pretende-se abordar e discutir o jogo das palavras presentes nos textos, que conduzem o leitor no fluir da narrativa.

Palavras-chave: Conflitos. Modernidade. Estética. Falência de valores.

ABSTRACT: With the theoretical support of Marshall Berman, Jonathan Culler and Gaston Bachelard, the aim of this article is to present an analysis of the tales *A terceira margem do rio*, by Guimarães Rosa, and *História Porto-alegrense*, by Moacyr Scliar. We intend to analyze the complex intricacies of the life of the two protagonists and question the bonds that make up the structure of the narrative, since the enunciation of the narrators (acting as participants), the time in the narratives and the atmosphere for the construction of the two universes, have characteristics in common. Starting from the literary discourse, in both texts, it will be signaled perception of the narrators in the construction and the representation of the imaginary. The article focuses and discusses the interplay of words found in the texts, which lead the reader in the flow of the narrative.

Keywords: Conflicts. Modernity. Esthetic. Bankruptcy securities.

¹ Artigo recebido em 12 de setembro de 2014 e aceito em 26 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: cbuzelin2004@yahoo.com.br

Ó morte, capitão, é tempo!

ergue essa poita!

Esta terra é enfadonha,

ó morte!

(Baudelaire)

INTRODUÇÃO

Para discorrer sobre a representação literária e discutir os pontos fundamentais dos contos *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa e *História porto-alegrense*, de Moacyr Scliar, pretendemos ancorar nossas observações nas poéticas de Gaston Bachelard e na proposta da crítica desconstrucionista, como percebida por Jonathan Culler:

(...) desconstruir um discurso é mostrar como ele mina a filosofia que afirma, ou as oposições hierárquicas em que se baseia, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa (...). (CULLER, 1997, p. 100)

Não podemos perder de vista o contexto histórico em que foram escritos esses dois contos. A partir da modernidade que se inicia no século XVI e se estende até o século atual, há uma mudança que “desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política” (BERMAN, 1982, p. 16). É nesse quesito que parecem se situar os contos de Scliar e Rosa, pois trazem ao leitor temas relacionados à vida nas cidades e aos conflitos do homem, acuado e sem esperança. Para Marshall Berman:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor- mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: neste sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser

moderno é fazer parte de um universo no qual, como diz Marx: Tudo que é sólido desmancha no ar. (BERMAN, 1982, p. 15)

De acordo com Nicolau Sevcenko, a modernidade no Brasil, começa com a libertação dos escravos (1886) e a programação da república (1889), época em que houve uma imigração em grande escala e maior industrialização, com o consequente aumento no mercado de trabalho (SEVCENKO, 2003, p. 23). Nesse contexto representar a cidade na literatura é um desafio que perdura até hoje. A literatura se apropria desse modelo ao passar a tratar a realidade nas cidades, tornando-a matéria ativa. Ao longo do poema de Baudelaire, *A viagem*, do qual retiramos nossa epígrafe, podemos observar essa presença, na modernização que o poeta sente em sua cidade:

Pobre criança que ama estampas e cartões,
O universo é igual a seu apetite extremo.
Ah! Como o mundo é grande à luz dos lampiões!
Aos olhos da lembrança o mundo é tão pequeno! (BAUDELAIRE,
2011, p. 160)

DUAS MARGENS – DOIS RIOS

A literatura toma novos rumos com as mudanças nas cidades, pois ao mudar esteticamente, há também a mudança de seus cidadãos, desenvolvida entre a estética e a falência dos valores.

Esse é o caso do conto *História porto-alegrense*, do escritor gaúcho Moacyr Scliar. O texto apresenta a realidade da cidade de Porto Alegre inserida na ficção e nos faz repensar a condição do ser humano no processo de desenvolvimento das cidades, no qual o indivíduo não encontra lugar para crescimento pessoal. No entanto, como afirma Antonio Candido, as sugestões e influências sociais tornam-se, ao adentrarem a literatura, elementos ficcionais:

A ligação entre literatura e sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio que se incorporam à estrutura da obra de modo tão visual que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador. (CANDIDO, 1989, p. 163-164)

Enquanto a personagem-protagonista, mulher anônima, descreve a cidade, vai, a partir da memória, descrevendo etapas de sua vida. É através da narrativa desses elementos que ela encontra uma possível voz, ineficaz, no entanto, pela impossibilidade de alcançar o receptor, ou seja, o protagonista masculino do conto.

As modificações visuais que ocorrem na cidade formam a narrativa, ao apontar acontecimentos sequenciais na vida da personagem. É como se essas modificações fossem também um roteiro a ser seguido, lugar em que o leitor, ao organizar as imagens de acordo com suas referências pessoais, organiza também o sentido do texto. Conforme Adriana Antunes Almeida, devemos ficar atentos à descrição desses espaços:

E preciso não ceder, porém a tentação de ver o espaço apenas como um conjunto de histórias e lugares facilmente acessíveis por meio de uma aproximação empírica, ou mesmo supor que a cidade possa ser um texto estático que já está escrito nas suas ruas; o que há não é uma simples reprodução da cidade na obra de Scliar, mas sim uma deformação. (ALMEIDA, 2012, s/p)

Dessa forma, o autor, ao recriar o espaço da cidade, também cria o espaço da ficção. Ao apresentar sua personagem, lembrado sua história nas ruas e bairros de Porto Alegre, Scliar nos mostra que seu texto procura se integrar aos lugares apontados. A transformação da cidade, por sua vez, leva-nos à reflexão de temas da modernidade na literatura. Voltando a Baudelaire, em *Quadros parisienses (o cisne)*, vemos essa mesma exaltação da cidade:

Andrômaca, em vós penso! Esse rio de água turva
Desse simples espelho onde já resplendeu
A imensa majestade da dor de viúva,
O Simeonte mendaz que dos prantos se encheu (...). (BAUDELAIRE, 2011, p. 107)

Assim como Baudelaire, em seu poema, coloca Paris no centro da modernidade, Scliar também o faz ao traçar o mapa urbano da cidade, com suas peculiaridades, seus personagens e seus vícios, desconstruindo, dessa forma, o passado:

(...) Petrópolis nem existia, Três Figueiras era mato. Os bondes eram poucos... – Te lembras dos bondes? Bem. Eu era a modesta caixeirinha de um armarinho da Cidade Baixa. Tu, o garboso estudante que varava as madrugadas no Café Central ou no Alto da

Bronze, declamando em voz alta os teus poemas. (SCLIAR, 2000, p. 115)

Scliar, ao dar voz a sua personagem, o faz para que, ao falar de si, ela também fale do outro, como se ela própria não fizesse parte da história, mas fosse apenas a sombra da existência do outro. Mas, será que esse outro, cuja focalização é feita pela narradora, também não é mais um elemento colocado à terceira margem, essa margem de pessoas que não encontram o seu destino em tantas e sucessivas mudanças de suas vidas?

Em Guimarães Rosa, escritor mineiro, a narrativa do personagem caracteriza a construção com o caos que se instala ao seu redor. A força das palavras busca o sentido para definir os fatos passados e do tempo presente, para, só assim, se estender até o futuro. Essa inquietude percorre toda a narrativa, demonstrando que o narrador procura alguma palavra para definir seus sentimentos. O que notamos é a desconstrução da linguagem, através da construção inovadora das palavras e com isso a ampliação da descoberta de novos significados. Dessa forma, nós leitores somos levados a penetrar no emaranhado linguístico do narrador para obtermos nossos próprios significados. Qual será essa palavra que o narrador procura?

É com essas indagações que percorremos a narrativa, pois o caminho apontado pelo narrador permite transpassar os limites na organização do texto. Dessa forma a tensão se dá na construção dedicada da palavra para em seguida desconstruí-la: "Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?" (ROSA, 2005, p. 81).

Nas duas narrativas o personagem narrador está em primeira pessoa, portanto os personagens a norteiam de acordo com suas impressões, sem neutralidade. Os dois narradores, vão dando sua voz a outros personagens, quer seja na observação da vida e transformações da cidade, como em Scliar, ou na tensão da vida dos personagens, na busca de Rosa. É por meio da linguagem que o narrador de Rosa recompõe para si e para o leitor o tempo decorrido na narrativa ao questionar sobre o seu futuro: "Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento?" (ROSA, 2005, p. 82).

A narrativa de Guimarães Rosa possui duas vertentes: o antes e o depois. É o momento de confluência entre o vivido e o que se vive. É construída com verbos no passado e só nos dois últimos parágrafos encontramos verbos no presente, sugerindo assim essa descontinuidade entre a razão e a realidade, da qual iremos abordar mais adiante.

A personagem de Scliar, sutil, usa de ironia em sua narrativa: "Teu pai pagava tudo. Teu pai, o rico fazendeiro, achava que o filho tinha direitos de macho, não importava o que dissessem. Ou o que custasse. Pagava tudo" (SCLIAR, 2000, p. 116). A personagem parece estar de acordo com tudo que vai sucedendo a sua volta.

Entretanto, a solidão e a angústia que sente são evidentes na frase: “Mas eu gostava de ti”, frase esta que permeia toda a narrativa e encontra um desabafo no grito de liberdade que a fecha: “Lembro-me que gritei, não! Não vou abandonar a minha cidade!” (p. 118). O personagem de Rosa mostra a espera e a paciência: o filho que passa a vida a contemplar o pai. De forma semelhante ao personagem de Scliar, no final da narrativa de Rosa, há o grito de perdão na fuga do filho ao ver seu pai se aproximar da margem, essa margem que representa para o filho a própria vida. “Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 2005, p. 82).

Em Scliar o narrador sente prazer em observar as pessoas, examinando-as de acordo a sua classe social, enquanto descreve as transformações e o desenvolvimento ocorridos. A narrativa está repleta de referências e detalhes e vai nomeando ruas, praças, e o rio Guaíba de Porto Alegre. Há uma apresentação da cidade, do seu desenvolvimento e dos problemas que o crescimento acarreta para a personagem, num sucessivo desenrolar de ganhos e perdas: “Um paraíso que durou pouco... Decidiste que eu deveria me mudar. Gostavas da casa, e a querias para ti, de modo que tive de sair” (SCLIAR, 2000, p. 116). Ao ser “empurrada” para a periferia, a narradora-protagonista não só caracteriza o crescimento da cidade, como também reflete sobre os conflitos de sua existência. O narrador de Rosa, também observa as pessoas a sua volta e ao usar, desde a primeira frase, o possessivo “nosso” e “nossa”, para se referir ao pai, à mãe e à casa, parece levar o leitor para junto de si, de sua contemplação sobre a vida e sua finitude.

A narrativa de Rosa não nomeia locais. Portanto, não sabemos o lugar em que ela se passa a não ser que se situa às margens de um rio, o qual também não possui nome: “Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua (...)” (ROSA, 2005, p. 77). Os demais personagens das duas narrativas não têm nome, podendo representar qualquer morador daqueles locais. Em Scliar, apenas a prima é nomeada e dessa forma ela passa a ter destaque na narrativa, passa a ser o elemento que afasta gradativamente o personagem masculino da protagonista:

Casaste com a tua prima Rosa Maria e assumiste um cargo na direção da firma do pai dela. E ai começaste a aparecer cada vez menos; a vida de um homem de negócios é muito atarefada, dizias. Eu concordava, me lembrando da loja de armarinhos. (SCLIAR, 2000, p. 116-117)

Ao ler esse trecho, percebemos os trágicos acontecimentos que acontecem à narradora, que se agarra à esperança para fugir das angústias de sua vida. A lembrança da loja de armarinhos equivale à proteção do passado perdida no transcorrer da vida, como afirma Gaston Bachelard:

É porque vive em nós uma casa onírica que elegemos um canto escuro da casa natal, um aposento mais secreto. A casa natal nos interessa desde a mais longínqua infância por dar testemunho de uma proteção mais remota. (BACHELARD, 2003, p. 80)

Ambos os narradores possuem a característica de estar sempre à espera de algo que imaginam irá acontecer em suas vidas. Enquanto descreve a cidade de Porto Alegre, a narradora de Scliar vaga sem destino pelas ruas do bairro, na sucessiva mudança de casas, enquanto o narrador de Rosa passa os dias na inércia da contemplação do pai no rio.

Nas duas narrativas encontramos a canoa escolhida como o refúgio para a última morada. Em Rosa:

Encomendou uma canoa especial, de pau vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. (ROSA, 2005, p. 77)

Em Scliar:

Me mandaste morar numa espécie de casa-barco que estava atracada no Guaíba, num lugar deserto, perto do Porto das Pombas. Interessante a casa-barco. (...) era uma simples cabina de madeira coberta com uma lona. (SCLIAR, 2000, p. 117-118)

Essa canoa em Rosa e casa-barco em Scliar parecem representar a última morada. Dessa forma os autores estão criando esse espaço para empreender a "última viagem."

Em seu ensaio sobre a simbologia da água, Bachelard descreve a morte como uma viagem.

(...) a função de um simples barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério. (BACHELARD, 1997, p. 80-81)

Caronte, originário da mitologia grega, tinha como função fazer as almas atravessarem os rios Estige e Aqueronte, rios esses, que fazem a separação entre a vida e a morte. Ele era um velho barbudo, de rosto triste, usando um boné e com um remo em suas mãos. O mesmo velho que vemos presente em Rosa: "(...) nosso pai encalçou o chapéu (...) eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto do sol e dos pelos, com o aspecto de bicho (...)” (ROSA, 2005, p. 77-80). Como Caronte era filho de Nyx, a divindade da noite, as narrativas apontam para a escuridão, como o caos e as forças ocultas que se instalam na vida dos dois personagens.

Ao longo da história diversos mitos vão sendo recriados e servem de base para a construção literária. Podemos encontrar esse símbolo náutico em poemas que estão na base da literatura ocidental, como é o caso, entre outros: da *Ilíada*, da *Odisséia* de Homero e do *Inferno* de Dante, na *Divina Comédia*, em que a viagem se dá pelo mundo dos mortos. Em todos há a barca do inferno e o seu comandante é o velho Caronte. Essa mesma travessia será empreendida pelo narrador de Scliar: "(...) a vida não tinha mais sentido para ti, que eu deveria soltar as amarras do barco e deixar que as correntes do Guaíba me levassem ao sabor do destino” (SCLIAR, 2000, p. 118). E pelo narrador de Rosa: “Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida, longa” (ROSA, 2005, p. 78).

O rio marca a passagem do tempo nas duas narrativas. É o fluir da água nos espaços silenciosos do próprio texto. Como fluir do tempo, a água pode significar o fim e a morte. Segundo Bachelard: “A água, substância da vida, é também substância da morte para o devaneio ambivalente: (...) só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água (...)” (BACHELARD, 1997, p. 75-77). Bachelard, ao citar Ofélia de *Hamlet*, acrescenta:

A água é o elemento da morte sem vingança, do suicídio masoquista.
A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente afogados em lágrimas.
(BACHELARD, 1997, p. 85)

E é essa mulher que vamos encontrar em Scliar. Em Rosa, o rio é colocado como o espelho da alma do narrador que vai sofrendo transformações e com o fluir do tempo vai se espelhando no pai: "(...) o rio por aí se estendendo, grande, fundo, calado que sempre. Largo de não se poder ver a forma de outra beira” (ROSA, 2005, p. 77).

As duas narrativas oscilam entre o passado e o presente. Entre o que os narradores vivenciam agora e o que viveram no passado. Dessa forma, elas estão ligadas à memória e lembrança dos narradores. A narradora de Scliar apoia-se em

lembranças de imagens da cidade para reconstruir os fatos que narra. O narrador de Rosa apoia-se na lembrança para reconstituir os fatos na tentativa de manter a existência do pai e, conseqüentemente, a sua, como guardião da vida de seu pai que é. Por meio das palavras do filho, ficamos sabendo que o tempo passou e que ele próprio já está velho: “Eu sofria já o começo da velhice. (...). Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrenguice de reumatismo” (ROSA, 2005, p. 81). O narrador de Scliar da mesma forma faz alusão ao tempo que passou: “Passavas por uma fase de profunda depressão, de angústia existencial. Que é o dinheiro? – me perguntavas. Estávamos os dois com sessenta anos” (SCLIAR, 2000, p. 117).

A memória pode ser concebida como uma volta ao passado, por meio da qual fatos também passados serão resgatados no presente. Podemos entender a memória presente nos dois contos como o efeito de desconstrução já que tem no passado um ponto de interrogação para o presente.

A CONSTRUÇÃO DO TEXTO COMO JOGO

Conforme as propostas de Jacques Derrida, a desconstrução nas estruturas de um texto é feita a partir do questionamento de mitos, dogmas e sentido. Ao partir das observações dos conceitos de centro, essência e verdade, pode-se estabelecer um jogo composto por binários na estrutura do texto. Essas estruturas são desestabilizadas, o que gera um afastamento. O termo “*différance*” usado por Derrida alude a uma alternância entre as perspectivas da estrutura e do evento, e mostra que a escrita não pode ser apenas o significado. Culler, ao ler Derrida, explica esse intrigado processo narrativo:

O jogo de diferenças envolve sínteses e referências que evitam que haja, em qualquer momento ou de qualquer modo, um simples elemento que esteja presente em e por si mesmo e que se refira apenas a si próprio. Seja no discurso escrito ou falado, nenhum elemento pode funcionar como signo, sem se relacionar a outro elemento, que por sua vez não está simplesmente presente. Essa ligação significa que cada “elemento” – fonema ou grafema – é constituído com referência ao vestígio que contém de outros elementos da sequência do sistema. Essa ligação, essa tessitura, é o texto, que é produzido apenas pela transformação de outro texto. Nada, seja nos elementos ou no sistema, está em nenhum lugar simplesmente presente ou ausente. Há por toda parte, diferenças e vestígios de vestígios. (CULLER, 1997, p. 114-115)

No conto, *Uma história porto-alegrense*, várias dicotomias se fazem presentes:

a) afirmação e negação: no primeiro parágrafo: “Não penses que estou reclamando, não” (SCLIAR, 2000, p. 115), a personagem, por meio da ironia, reclama no decorrer de todo o conto, tentando disfarçar através do uso da expressão “eu gostava de ti”;

b) conforto e desconforto: a personagem narra as várias mudanças sofridas por ela: “A cidade progredia e a essa altura eu já não tinha mais motorista, porque Petrópolis contava – me disseste entusiasmado – com transporte abundante digno de uma cidade moderna: bondes, ônibus” (SCLIAR, 2000, p. 117);

c) importância e descaso: ao nos falar de sua vida, presenciamos todas as transformações sofridas na vida da personagem e os extremos vividos: “(...) alugaste para mim uma casa no Menino Deus. E que casa! O antigo palacete de um barão, situado no meio de um verdadeiro parque: (...). Um paraíso que durou pouco” (SCLIAR, 2000, p. 115 -116);

d) presença e ausência: encontramos referência no trecho:

Decidiste que eu deveria me mudar. Gostavas da casa, e a querias para ti, de modo que tive que sair.

(...). Casaste com a tua prima Rosa Maria e assumiste um cargo na direção da firma do pai dela. E aí começaste a aparecer cada vez menos (...). Me instalaste ali porque eu era, dizias, a tua rainha; e de fato como rainha eu vivia (...) eu olhava para a água que entrava no barco e concordava. (SCLIAR, 2000, p. 115-118)

e) escuro e claro: nessas transições temporais, notamos a sucessão de ganhos e perdas da personagem, ocorridas na narrativa. No princípio, as lembranças da protagonista parecem indicar que o amor entre os personagens é como uma luz, que aos poucos vai se instalando, torna-se cinza até a completa escuridão.

Da mesma forma, podemos entender no conto *A terceira margem de um rio*, essa mesma teoria exposta acima. Tanto nas dicotomias existentes como na elaboração das palavras. A dicotomia se faz presente nos contrastes:

a) ordem e desordem: quando no primeiro parágrafo o narrador diz: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sendo assim desde mocinho”

(ROSA, 2005, p. 77) para mais a frente declarar: “Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa” (p. 77), mostra um pai ordeiro e a partir do “mas” como a desordem se instala;

b) presença e ausência: a presença é suscitada pela transformação sofrida na vida desse pai: “(...) do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos” (ROSA, 2005, p. 77), e a ausência, sentida pelo filho que passa a vida na contemplação do rio: “Se o meu pai, sempre fazendo ausência. (...) esta vida era só o demoramento” (p. 81);

c) razão e realidade: está presente na busca do filho pela causa que levou o pai a se ausentar e a culpa que o filho carregará ao não conseguir cumprir sua própria sugestão: “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade” (ROSA, 2005, p. 79), para logo chegar à realidade – ao fugir do pai –, carregará a sua culpa: “Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo” (p. 82).

CONCLUSÃO

Os limites entre a vida e a arte, a realidade e a ficção permeiam os contos de Rosa e Scliar. Ao analisá-los, é possível perceber que ambos se aproximam em muitos pontos, tais como: as mudanças nas vidas das personagens, os espaços que ficam à margem dos rios e a procura de uma saída para o caos de suas vidas.

Nada nos dois contos fica explícito para o leitor. É necessário que se adentre as narrativas de Scliar e Rosa para obter novas significações no emaranhado linguístico dos textos. Não é possível, ao leitor, distanciar-se e apenas interpretar o que lê; torna-se necessário buscar a subjetividade não só na linguagem, mas também em cada um dos personagens.

Como mencionamos anteriormente, em seu ensaio sobre a simbologia da água, Bachelard (1997) considera a morte uma viagem. E é essa viagem que os dois personagens empreendem. Sabemos que as almas transportadas na barca de Caronte têm que vagar por cerca de cem anos e que duas moedas devem ser colocadas nos olhos dos mortos como pagamento pela travessia. Como nenhum dos dois personagens parece ter recursos para pagar Caronte, imagina-se que suas almas vagarão nos rios para sempre.

Dessa forma, na sequência narrativa, seguimos o caminho dos personagens. Em Scliar, nas bifurcações de ruas e casas em constantes mudanças e, em Rosa, na contemplação de um rio, cuja água desliza à procura de seu destino. Esses rastros, deixados pelos personagens na tessitura dos textos, é o caminho que o leitor

deve seguir para buscar a subjetividade e tentar clarificar a ambiguidade. Milton Nascimento, ao compor a música *A terceira margem do rio*, expõe esse entrelaçamento:

Água da palavra, água calada pura (...)
 Margens da palavra clareia, luz madura (...)
 Casa da palavra, onde o silêncio mora
 Hora da palavra, quando não se diz nada
 Fora da palavra, quanto mais dentro aflora (...). (NASCIMENTO, 1992)

O compositor ao escrever essa canção usa a ambiguidade como instrumento para mostrar os espaços silenciosos do texto, os mesmos espaços silenciosos que encontramos nos contos de Rosa e Scliar. Ao questionamento dos narradores aliamos o nosso próprio: Qual seria essa terceira margem, na qual o narrador de Rosa mergulha para terminar seus dias? O narrador de Rosa diz: “Mas, então, ao menos, que no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também em uma canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras” (ROSA, 2005, p. 82); e o narrador de Scliar: “Deixar que as correntes do Guaíba me levassem ao sabor do destino” (SCLIAR, 2000, p. 118).

Os espaços em branco nos dois textos podem representar incerteza, angústia, caos e complexidade. Parecem oferecer mais uma indagação do que uma resposta para o destino das duas personagens. No conto de Scliar, a narradora encerra com ironia: “Espero que recebas essa carta. É que estou escrevendo já do meio do rio – é primeira vez que mando uma carta numa garrafa jogada às águas” (SCLIAR, 2000, p. 118). Será que essa garrafa jogada ao léu, tal como foi a vida da personagem, chegará a algum destino? No conto de Rosa o que fará a personagem? “(...) e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro-o rio” (ROSA, 2005, p. 82). Qual será a margem sonhada por essas personagens, imersas na angústia?

Este trabalho apresenta uma, dentre várias possibilidades de leitura dos dois contos. Outros leitores, sofisticados ou não, poderão juntar suas interpretações e seus questionamentos aos nossos e, ao fazê-lo, irão paulatinamente enriquecer e aprofundar o significado desses textos ficcionais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A, A. A estética na obra de Moacyr Scliar: Ensaio sobre a loucura. *Triplov*, n. 27, Fortaleza, mai. 2012, s/p.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1973.

CHIAPPINI, L.; VEJMEKA, M. (Orgs.). Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: Dimensões regionais e universalidade. In: PAPETTE, L. *A canoa e o rio da palavra: Margens da história*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 327-339.

CULLER, J. *Sobre a desconstrução: Teoria e crítica do pós- estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

NADIA, J. *Dicionário Rideel de mitologia*. 1. ed. Tradução de Denise Radonovic Vieira. São Paulo: Rideel, 2005.

NASCIMENTO, M. *A terceira margem do rio*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 77-82.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCLIAR, M. História porto-alegrense. In: ZILBERMANN, R. (Org.). *Melhores contos*. São Paulo: Global, 2000, p. 115-118.

SOLFIERI DE ÁLVARES DE AZEVEDO: O FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA¹

Dione Mara Souto da Rosa²

RESUMO: Este trabalho apresenta uma leitura dos elementos fantásticos e góticos no conto *Solfieri*, de Álvares de Azevedo, a partir dos escritos de Tzvetan Todorov, bem como uma análise da estrutura narrativa do conto de acordo com os conceitos de Gérard Genette e do próprio Todorov. Busca também, na fortuna crítica da obra *Noite na taverna*, coletânea de contos entre os quais se encontra *Solfieri*, leituras críticas que consideram esses textos ficcionais como a primeira manifestação literária do fantástico na literatura brasileira. Algumas delas aproximam a temática de Azevedo ao dualismo pulsional “amor e morte” encontrado nos escritos de Lord Byron.

Palavras-chave: Fantástico. Gótico. Romantismo no Brasil. Byron.

ABSTRACT: This work presents a reading of fantastic and gothic elements found in the short story *Solfieri*, by Álvares de Azevedo, according to Tzvetan Todorov's writings, as well as a structural analysis of the narrative following Gérard Genette's and Todorov's concepts. This paper also searches, in the earlier critical readings of *Noite na taverna*, the collection of short stories where one finds *Solfieri*, critical considerations about Azevedo's writings as being the first fantastic manifestation in Brazilian literature. Some of these readings approximate Azevedo's theme to the pulsional dualism “love x death” found in Lord Byron's writing.

Keywords: Fantastic. Gothic. Romanticism. Byron.

¹ Artigo recebido em 12 de setembro de 2014 e aceito em 22 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: dirosa19@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Solfieri e os outros seis contos que completam a coletânea intitulada *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, são considerados as primeiras manifestações do gênero fantástico na literatura brasileira. Nosso objetivo neste artigo volta-se para esse assunto: pretendemos resgatar as manifestações e características do fantástico na literatura, a influência do byronismo na escrita de Azevedo, parte da fortuna crítica sobre o conto, assim como apresentar uma leitura da estrutura do mesmo. Para tanto, buscaremos suporte teórico nos escritos do formalista búlgaro Tzvetan Todorov e no estruturalista francês Gérard Genette.

O fantástico, no sentido lato do termo, foi estudado por Todorov em *Introdução à literatura fantástica*. Nessa obra, o teórico tece comentários também sobre os gêneros estranho e maravilhoso. Segundo ele, o fantástico ou o efeito fantástico ocorre pela presença de fatos sobrenaturais durante toda a trama, ou em parte dela; e o estranho pela presença de fatos sobrenaturais no decorrer da trama que são elucidados no final. Em relação ao maravilhoso, os fatos sobrenaturais não são explicados no final, mas mesmo assim as personagens e o leitor agem com naturalidade em relação a eles, como se o narrador e o leitor tivessem feito uma espécie de acordo, e tudo transcorresse de forma natural na narrativa.

Frente ao fantástico, o leitor não pode confiar completamente em sua interpretação, pois o texto suscita dúvidas quanto aos acontecimentos, dúvidas essas entre o real e imaginário.

Produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar e há existência de acontecimentos aparentemente inexplicáveis e imprecisos, bem como a possibilidade de se fornecer duas explicações ao acontecimento sobrenatural e uma escolha entre ambos. (TODOROV, 2010, p. 37)

O fantástico promove, na recepção do texto, incerteza e hesitação e é considerado um fenômeno estranho que não pode ser explicado por leis naturais. Por outro lado, Todorov discute a questão da fidelidade ao gênero e informa que “não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero” (TODOROV, 2010, p. 25), pois uma obra pode manifestar mais de uma categoria ou gênero literário, tendo em vista que é necessário afastar dos estudos literários qualquer juízo de valor. A leitura de um texto fantástico visa a uma verdade aproximativa, não à verdade absoluta e, portanto, uma obra pode conter apenas alguns elementos do fantástico e ainda assim pertencer ao gênero aludido. Segundo o teórico, a literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade. Ele diz: “(...) a literatura não extrai suas formas

senão dela mesma” (p. 58). Afirma ainda que “se a ciência descritiva pretendesse dizer a verdade, contradiria sua razão de ser. A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência” (p. 58).

A literatura fantástica é muito vasta, portanto, para fins de pesquisa, faremos um recorte histórico, a fim de apresentar algumas considerações sobre a sua manifestação. Voltemo-nos para o gótico, considerado como um dos períodos da literatura fantástica que se vincula a uma nova modalidade de poesia e prosa no romantismo europeu. Ele está diretamente relacionado ao fantástico pelo uso da imaginação, sensibilidade e fantasia. A ficção gótica se contrapõe aos referenciais estéticos clássicos, cujas características abarcam cenários medievais, templos, ambientações macabras e florestas. Fazem parte ainda do cenário gótico os fantasmas, os demônios, as donzelas e os vilões. A intensidade do romance gótico se ligou ao “eu interior” da personagem com distúrbios psicológicos, insanidades, mistérios e elementos do sobrenatural. O gótico passa a ser usado como sinônimo de medieval e obscuro, traduzindo as forças das trevas e do ocultismo. De mãos dadas com o Romantismo e a literatura fantástica, o gótico ascendeu em meio a profundas transformações políticas e intelectuais.

O gótico é um dos gêneros narrativos dos séculos XVIII e XIX e floresce na França sob a denominação de *roman noir*, na Inglaterra sob *gothic fiction* e na Alemanha sob *Schauer Roman*. A obra precursora é *O castelo de Otranto*, de H. Walpole, publicada em 1765, um romance impregnado de mistério e terror.

A ficção gótica se relaciona com o fantástico e o horror pela mesma estrutura narrativa, diferindo na construção do discurso e da linguagem – criação de uma atmosfera narrativa que envolve o leitor na história e o assusta de modo prazeroso. Há signos visuais, isto é, ambientações internas produzindo tensão/claustrofobia e o uso da linguagem para provocar variados efeitos no leitor, causando-lhe pânico e horror. O romance gótico não constitui exatamente um gênero. Ele é uma manifestação híbrida entre o romanesco e o romance pela atmosfera de pavor e assombro que se traduz em uma soma do mitológico e do mimético, oscilando entre imaginação e realidade, pois expõe a natureza caótica do mundo e da realidade. Via de regra, a “ação decorre em tempos recuados, notadamente a Idade Média, o que identifica o gótico desde logo com o Romantismo” (MOISÉS, 2013, p. 216). Resumindo, o gótico na literatura se caracteriza por uma atmosfera de mistério, pavor, eventos sinistros e sobrenaturais, ambientados em castelos ou casarões antigos.

O ROMANTISMO

No século XIX, o Romantismo é o novo movimento literário no mundo, trazendo grandes mudanças e inovações em todos os setores da arte. O

movimento passa a designar a visão do mundo (con)centrada no indivíduo, representando um tempo de desamparo, solidão e utopia para as pessoas, criando um clima propício ao sonho e a fantasia. No Brasil, é a manifestação essencial para a consolidação da literatura brasileira, que se volta para a terra e para o regionalismo (o culto ao índio ou “bom selvagem”) com o propósito de institucionalizar a literatura. Nesse contexto, a vasta produção indianista de José de Alencar dominou o pensamento intelectual da época, representando a primeira fase do movimento. Na segunda fase, a literatura registra as frustrações do mundo “real”, retrata dramas humanos e amores trágicos, bem como desejos utópicos. O desejo de fugir da realidade é expresso na segunda fase do romantismo pelos autores “ultrarromânticos” que, no Brasil, adicionam mais elementos ao gótico: amor doentio, melancolia, fascínio pela morte, depressão, satanismo, egocentrismo, pessimismo, escapismo, rebeldia, irreverência, vícios, erotismo e ironia. Rompe com as amarras do convencional, cria uma nova “realidade” e se instala uma nova cultura.

No cenário de autores nacionais, Álvares de Azevedo se sobressai com a eloquência de suas obras, dentro do curto período de tempo em que vive. Morre com 20 anos de idade, vítima de tuberculose, mas deixa uma vasta obra literária de grande expressividade. A obra de Álvares de Azevedo é marcada pela subjetividade, individualidade, espírito criativo e pelo grotesco (CAVALCANTE, 2007, p. 16). O autor foi adepto do “mal do século” – termo muito utilizado para indicar a evasão da realidade, culto à morte como solução para os problemas, pessimismo e escapismo. Ele encarna o espírito de transgressão às normas e a fascinação pelo mal, enquanto temática literária num período de grande florescimento literário no Brasil (p. 18).

O Romantismo tem na mulher amada e idealizada a tônica de suas obras. Elas levam o homem ao desespero, porque o amor era considerado tão inalcançável como a felicidade.

A mulher idealizada por Álvares de Azevedo transita entre a deusa e a prostituta, numa busca obsessiva pela mulher ideal, que tanto pode ser a deusa, ou a prostituta. Todavia há outros elementos norteadores da obra. O Amor que se divide entre o carnal e o espiritual, mas é sempre aquele que destrói. A morte é outro elemento, pois está ligado ao amor. Eros e Tanatos são faces antagônicas da mesma moeda. A morte é a solução para a dor de uma vida infeliz. O vinho está ligado a Dionísio, as orgias, as bacanais. O vinho favorece o sonho, a loucura e dá força ao personagem. O fumo também aparece como potencializador das faculdades intelectuais. A imortalidade da alma é vista no caso do suicídio, pois elucidaria a possibilidade do amor eterno. Deus e Lúcifer – a dualidade, aceitação e negação. Poesia que se expressa entre o eu e o mundo. Epicurismo que se vislumbra pelo prazer total, o *carpe diem*. (CAVALCANTE, 2007, p. 11)

O Brasil sempre foi grande apreciador da literatura estrangeira e não se impressiona com os nossos autores fantásticos. É importante frisar que na publicação de *Noite na taverna* não houve informação quanto ao gênero da obra, porém com a inserção do subtítulo *Contos phantasticos* na edição portuguesa, os contos passaram a ser considerados fantásticos. Na tradição crítica do passado, não se contemplou o fantástico no Brasil ou o horror na literatura brasileira, porque a ideia vigente na época era promover, como mencionamos anteriormente, a literatura indianista de José de Alencar, cujos textos pregavam a identidade nacional, por meio de uma prosa romântica (MENEZES, 2014, p. 15).

Atualmente o panorama é diferente. Muitos estudos têm se voltado para a obra fantástica e/ou gótica de Álvares de Azevedo, elucidando o gênero literário ao qual ela pertence. Tradutor de Lord Byron, Azevedo desenvolve, em suas obras, temas do poeta inglês no Brasil. Byron manifesta irreverência, rebeldia, transgressão, insatisfação, ironia e propaga a ideia de morte, suicídio, além de cultuar a noite, o erotismo e as orgias. Álvares de Azevedo é "o protótipo do byronismo na literatura brasileira" (MOISÉS, citado em MENEZES, 2014, p. 18), pois sua obra é marcada pelo sarcasmo, cinismo e desvario. O byronismo, muito mais que um termo recorrente na literatura ocidental, representa uma postura. A influência de Byron é avassaladora na estética (poesia e prosa) de Azevedo e suas personagens apresentam-se como as dele: demoníacas, belas, violentas, com sentimentos atrozes, grotescas, dramáticas, pessimistas, desencantadas, rodeadas por uma vida desregrada e embriagada. Os temas do amor e da morte são levados ao extremo, como resultado de um erotismo exacerbado.

Na obra *Noite na taverna*, cinco pessoas se reúnem numa taverna, relatando antigos casos amorosos em meio ao vinho e culto ao prazer total. São elas: Solfieri, Bertram, Gennaro, Hermann e Johan, abordando temas como: antropofagia, obsessão, fratricídio, incesto e suicídio. Esses contos formam uma "novela negra" (romance policial ou de mistério), sendo considerados "preciosa página original, conto fantástico, único em nossas letras, situado entre o horror de Poe e Hoffmann e a perversão de Byron e Baudelaire" (PEIXOTO, citado em MENEZES, 2012, p. 8). São considerados como "uma série de contos satânicos, fantásticos delirantemente românticos, encadeados em uma novela" (ALVES, 2004, p. 9). A verdade é que *Noite na taverna* recebe uma variedade de adjetivos quanto ao gênero. Foi chamada de fantástica, sobrenatural, macabra, gótica e, assim sendo, difícil de ser caracterizada tanto pela forma quanto pela temática (MENEZES, 2012, p. 16).

Em *A fundação da literatura brasileira em Noite na taverna* comenta-se que a obra passou a ser vista como ultrarromântica ligada ao "mal do século", porém ela é mais que isso, é a primeira obra do "fantástico brasileiro", bem como ambientada em lugares sombrios e precursora da literatura de horror (ALVES, 2014, p. 119). Alves acrescenta que a obra "é um estudo metaliterário que oferece uma concepção nacionalista contrária ao indianismo predominante da época, através de uma arte

subjetiva e universal” (ALVES, 2014, p. 145). *Noite na taverna* é considerada como verdadeira expressão do “mal do século”:

Álvares de Azevedo, absorto no pensamento da morte, só se preocupava com o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos. Parecerá por isso absurdo e artificial. Mas, se algumas influências o arrastaram a esse ambiente de noturnidade, congenial às criações do elemento gótico, não fizeram mais que reforçar um estado de espírito anterior e que, sem mais sugestões, haveria de afirmar-se com as mesmas e sombrias tendências por um imperativo inelutável, que consistiu na índole de sua própria imaginação. (MENEZES, 2012, p. 9)

ASPECTOS FORMAIS DO CONTO

Olhemos agora para alguns aspectos formais do conto *Solfieri*, objeto do nosso estudo. Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, utiliza os termos “narração” e “narrativa”. A narrativa é vista como um produto das relações e interações de seus componentes em vários níveis e todos os seus aspectos são encarados como unidades dependentes entre si. Genette concebe a narrativa como:

(...) a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita”. (...). O contista busca, através da forma, a expressão de seus sentimentos e ideias. A escrita não é somente a comunicação de uma mensagem que partiria do autor em direção ao leitor; ela é, especificamente, a própria voz da leitura: no texto só o leitor fala. (BONNICI, 2005, p. 48)

Todorov também discorre sobre a questão da narrativa. Apresenta distinção entre “história” e “discurso”; porém, para ele a história é determinada pelos acontecimentos relatados e ações das personagens e o discurso é o relato feito pelo narrador, que conhece os acontecimentos, os personagens e as ações. Assim sendo, história e discurso são dois aspectos importantes na narrativa literária.

A narração, segundo o *Dicionário de termos literários* “é empregada genericamente com o sentido de narrativa ou arte de narrar, ato de narração apontado” (MOISÉS, 2012, p. 268).

Genette entende que a narrativa é sinônimo de história ou diegese, sendo que no conto *Solfieri* há um narrador autodiegético, narrando sua própria história, como veremos a seguir. Para Bonnici, a narrativa se divide em blocos articulados em torno do conflito dramático ou intriga sem o qual não pode existir, contendo partes organizacionais, como introdução, desenvolvimento e conclusão (BONNICI, 2005, p. 37). É imprescindível identificar o conflito dramático para que se possa fazer uma análise aprofundada, segundo o crítico.

A distinção entre a história narrada e o texto no qual ela se manifesta é fundamental. É preciso levá-la sempre em consideração, pois não basta “extrair”, após a leitura, a história narrada do texto que a veicula. No caso de narrativa literária, os dois aspectos estão sempre intimamente vinculados e exigem igual atenção do leitor. É necessário observar, analisar, interpretar e avaliar criticamente tanto a história que o texto narra como o modo pelo qual a narra. Isso exige uma atenção para a própria composição do texto, para o modo como os recursos linguísticos e os demais elementos constitutivos da narrativa estão, ali, organizados de modo particular. (BONNICI, 2005, p. 38)

Na obra *Noite na taverna*, os sete contos são emoldurados pelo universo ficcional da própria taverna, onde as histórias são narradas. Essa moldura, segundo Genette é extradiegética, abrindo espaço para narrativas intradieéticas ou hipodieéticas que, apesar de aparentemente independentes, estão relacionadas pelo tema, pela atmosfera e pelo espaço onde elas são narradas.

A atmosfera de *Solfieri* é gótica e fantástica ao mesmo tempo, tendo em vista a atmosfera sombria do conto, bem como o “efeito fantástico” e o “estranhamento”. Os fatos sobrenaturais se solucionam, mas o “efeito fantástico” perdura. Inicialmente, a ambientação sombria é criada da seguinte forma: “Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão aquele céu morno” (AZEVEDO, 2009, p. 27); “(...) eu passeava a sós pela ponte de (...)” (p. 27); “(...) as ruas se faziam ermas e a lua sonolenta se escondia no leito de nuvens” (p. 27).

No conto, várias são as passagens lúgubres: “(...) a face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua”; “(...) aquela voz era sombria como a do vento a noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte”; “(...) a chuva caía às gotas pesadas; apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de águas, como sobre um túmulo prantos de órfão”; “(...) aqui, ali, além eram cruces que se erguiam de entre o ervaçal”; “(...) achei-me a sós no cemitério”; “(...) quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo”; “(...) as luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da

morte, na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento do olhos mal apertados... Era uma defunta! Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão”; “(...) levantei os tijolos de mármore do meu quarto, e com as mãos cavei um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beije-a, cobri-a adormecida e estendi meu leito sobre ele” (AZEVEDO, 2009, p. 27-30).

O CONTO *SOLFIERI*

Conforme o livro *A criação literária poesia e prosa*: “(...) conto é, pois, uma narrativa unívoca e univalente. Constitui uma unidade dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação” (MOISÉS, 2012, p. 268). O crítico diz que o conto provoca no leitor

(...) uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença. O esforço do contista se dirige para a formulação de uma trama em torno de um sentimento único e forte, a ponto de gerar uma impressão equivalente no leitor. (MOISÉS, 2012, p. 273)

Solfieri revela uma atmosfera de assombramento e mistério, tensão e hesitação entre o explicável e o inexplicável, bem como elementos góticos: ambientações macabras e assustadoras. Os eventos narrados gravitam em torno de acontecimentos insólitos e torvos. A leitura do conto nos remete aos conceitos de Todorov sobre o fantástico, como a presença de ambiguidades e a hesitação do leitor. “Ela se manterá até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” (TODOROV, 2013, p. 148). Assim sendo:

(...) o fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhermos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar nos gêneros vizinhos: estranho ou maravilhoso. O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens e define-se pela percepção ambígua que este mesmo leitor tem dos acontecimentos narrados; outrossim há uma identificação desse mesmo leitor com a personagem. (TODOROV, 2013, p. 151)

Surgem, para o leitor, questões na interpretação do texto: existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais, sobre os quais o leitor nunca se interroga, pois sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Todorov relata que temas

como a necrofilia, incesto, etc., provocam a introdução de elementos sobrenaturais, porque o fantástico é também um meio de combater tabus e censura. Ele afirma que “os desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo” (TODOROV, 2013, p. 161) ou ao mal. O sobrenatural tem uma função literária. Para que a “transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é preciso que forças sobrenaturais intervenham; senão a narrativa corre o risco de se arrastar, esperando que um justiceiro humano perceba a ruptura do equilíbrio inicial” (p. 163). Torna-se claro que a função social e a função literária do sobrenatural é a transgressão da lei (p. 164).

A história narrada em *Solfieri* se passa em Roma num local descrito como “cidade do fanatismo e da perdição” (AZEVEDO, 2009, p. 27), pelo próprio autor. Roma é a cidade idealizada pelos românticos, por seu clima de mistério e misticismo. A atmosfera gótica se insinua pelas esquinas da taverna (noite sombria e a presença do sobrenatural geram espaço para uma história de horror), em que o sonho e a embriaguez se contrapõem à realidade cruel do desespero e da amargura.

Numa noite soturna, Solfieri vaga por uma rua desconhecida até se deparar com uma mulher na janela. Ela parece uma figura marmórea, uma estátua, ou talvez um fantasma. Ela desaparece e aparece. O que se ouve é apenas o seu canto. Solfieri a observa por um tempo, até que ela sai da casa, tocando a calçada com passos suaves. Inebriado pela sua beleza, ele decide que será seu guardião. Não importa aonde ela vá, ele irá atrás dela. A jovem parece estar num transe e entra num cemitério. Em seguida, ela se ajoelha e ele fica a contemplá-la. Ele adormece. Na manhã seguinte, Solfieri acorda no local e não a vê. Para onde ela foi? Ele adormecera ou estaria embriagado, deixando-a escapar? Solfieri continua a pensar nela durante o ano todo, noite após noite, mesmo afastado de Roma. Uma semente de desejo cresce em Solfieri à espera do momento certo para se abrir. Ou seria o lento germinar de uma obsessão apta a tornar-se monstruosa?

Um ano depois desse “encontro”, Solfieri regressa à cidade de Roma. Numa das noites, volta embriagado para casa e, após o ciclo de orgias a que estava acostumado, vaga sem rumo pelas ruas. Desorientado olha para frente e vê, ao longe, uma capela com a porta aberta. Entra. Um caixão anuncia o velório de alguém, porém não há ninguém no local. O caixão está entreaberto e logo ele percebe que naquela capela está a mesma moça que seguira no passado e por quem nutria uma estranha paixão. A beleza da jovem, mais uma vez, o fascina e ele não resiste ao desejo que sente por ela. Retira-a do caixão. Beija-a e mantém relações sexuais com a jovem no local sagrado. Pouco a pouco, ela abre os olhos, ele a toma nos braços e foge:

Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua:

tão branca ela era. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiu-os como a de uma estrela entre névoa – apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados... Não era já a morte – era um desmaio. No aperto daquele abraço havia, contudo, alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou. (AZEVEDO, 1999, p. 29)

Após o beijo, a jovem parece reviver graças à ardente paixão de Solfieri, porém delira em febre por dois dias, vindo a falecer. Desesperado pela perda da sua amada, Solfieri contrata um escultor para fazer uma estátua dela. Em seguida, ele a enterra numa cova de mármore embaixo de sua cama. Um ano depois, o escultor conclui a estátua – uma fiel escultura da moça morta – e Solfieri parece transferir todo o seu amor para aquela obra.

A evocação à doutrina de Todorov faz-se necessária na medida em que estamos diante do sobrenatural e do fantástico. A jovem tem aparência de morta, mas, em seguida, há sugestão de que despertou de um desmaio convulsivo. A hesitação aparece, bem como a aporia necessária para que o fantástico se instale. O leitor acredita que ela está morta e assiste à cena da relação sexual que Solfieri tem com um cadáver (necrofilia). A dúvida é: ele teve ou não relação com um cadáver, tendo em vista que a jovem estava num estado de morte aparente (catalepsia), ou poderia ser uma relação sexual com uma morta-viva? Em se tratando de necrofilia, o ato de Solfieri é repulsivo e reprovável, mas há algo mais nesse ato ligado ao “amor obsessivo”, que precisa ser considerado, ou talvez avaliado. Necrofilia é um dos tópicos considerados malditos da transgressão romântica e Todorov esclarece que “a necrofilia assume habitualmente a forma de um amor com vampiros ou mortos, a qual pune o desejo sexual obsessivo, o amor carnal e suas transgressões em nome dos princípios cristãos” (TODOROV, 2010, p. 146-147). O amor e a morte andam juntos. O beijo de amor de Solfieri e o sexo fervoroso parecem ressuscitar a jovem, numa alusão ao mito de *A bela adormecida*, mas também poderia aludir ao vampirismo, ou *undead* (p. 145).

O conto causa hesitação, surpresa, medo e dúvida: apresenta uma donzela idealizada – na visão romântica –, em que o erotismo e a paixão poderiam amenizar a necrofilia, se é que esta existiu. O fantástico e o estranho se mantêm por toda a trama, bem como o suspense. É a

(...) expressão ambígua em literatura fantástica: ela representa a quintessência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, próprio de toda literatura, é seu centro explícito. (TODOROV, 2013, p. 165)

A adoração mórbida de Solfieri pela jovem no caixão é envolta por um desejo obsessivo e o faz transgredir as regras sociais. Esse tipo de desejo possui forte conotação no conto em contraste com a necrofilia. O que se considera mais terrível: manter relações com um cadáver ou com uma morta-viva? A catalepsia poderia amenizar a necrofilia? Soma-se a essa conclusão o fato dele enterrá-la sob sua cama, almejando tê-la para sempre junto de si, transpondo as leis do finito e infinito, imortalizando o seu amor por ela. O amor ainda contém os mais fortes ímpetos de transgressão, mas ele tem escusas suficientes para eximir-se da reprobabilidade?

Álvares de Azevedo foi responsável por causar, através de técnicas narrativas, a emoção do medo. Jeffrey J. Cohen, autor de *A cultura dos monstros: sete teses*, trata da questão da monstruosidade como uma construção social. Ele chama de "afeto do horror", ou o medo artístico. Para o autor, a monstruosidade surge da necessidade da sociedade de revelar algo, que é pura cultura, um constructo e uma projeção, pois o monstro é aquele que "revela" (COHEN, 2000, p. 27). O ato do personagem é moralizante, mas Azevedo nos faz pensar sobre as fronteiras da moralidade e da sexualidade que não devem ser desrespeitadas, como a necrofilia, pois "o monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual" (p. 44). A questão ainda persiste: estamos diante do sobrenatural, ou de algo ainda mais terrível, que é a monstruosidade de Solfieri?

Álvares de Azevedo com seu espírito inovador e sua obra *Noite na taverna*, consegue nos fazer pensar sobre tabus sociais, ao mesmo tempo em que nos choca e nos aterroriza com seus personagens insanos e macabros.

CONCLUSÃO

No presente trabalho, buscou-se fazer considerações sobre elementos fantásticos e góticos presentes na obra *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, bem como mostrar a relação de admiração que o autor teve por Lord Byron, representante do Romantismo na Inglaterra. O conto *Solfieri*, inserido em *Noite na taverna*, contém estreita relação com o fantástico pregado pelos autores europeus. Álvares de Azevedo foi, portanto, o primeiro contista gótico do Brasil, o primeiro autor fantástico, o primeiro a dar um tom mórbido a seus contos, criando uma obra misteriosa e assustadora. O fato

de o período em que ele viveu estar impregnado da atmosfera indianista em nada subtraíu o espírito de sua obra, que foi de cunho universal, semelhante à de Lord Byron.

REFERÊNCIAS

ALVES, C. *Fundação da literatura brasileira em Noite na taverna*. Disponível em: <<http://www.seer.fclar.unesp.br>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

_____. *Noite na taverna*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

BONNICI, T.; ZOLIM, L. O. *Teoria literária*. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2005.

CAVALCANTE, M. I. *Alvares de Azevedo, um contista fantástico*. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11753/17725>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

COHEN, J. *Pedagogia dos monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. *A presença do bryonismo na produção literária de Álvares de Azevedo*. Disponível em: <<http://revistas.jatai.ufg.br/index.php/revlet/article/viewFile/944/510>>. Acesso em: 05 mai. 2014.

GENNETE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de J. de Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Lisboa: Veja, 1979.

MARTONI, A. *A estética gótica na literatura e no cinema*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0607-1.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

MENEZES, K. L. N. *O horror e o fantástico na prosa de Manuel Antonio Álvares de Azevedo*. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/.../8612>>. Acesso em: 05 abr. 2014.

_____. *Prosa atípica no Romantismo nacional*. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num14/dossie/palimpsesto14dossie03.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

MOISÉS, M. *A criação literária poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *Dicionário de mitos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

UM HOMEM É UM HOMEM, DE BERTOLT BRECHT: ANÁLISE DO TEXTO A PARTIR DA CONCEPÇÃO DE REALISMO DE LUKÁCS¹

Winston Tavares Mello²

RESUMO: Este artigo procura demonstrar como o conceito de subjetividade típica, desenvolvido pelo pensador húngaro Georgy Lukács, encontra uma aplicação bastante produtiva na análise da peça de Brecht *Um homem é um homem*. Paradoxalmente, o crítico e o autor se envolveram em uma polêmica sobre o significado do realismo na literatura e suas implicações para com a luta socialista, uma vez que as teorias de Lukács não tinham um objetivo apenas teórico, mas de uma ação efetiva sobre o real. Desta polêmica fica clara a posição didática que ambos atribuíam ao texto literário, considerado elemento de emancipação e de mudança, mais que um mero reflexo do real.

Palavras-chave: Teoria marxista. Lukács. Brecht.

ABSTRACT: This article aims to demonstrate how the concept of subjectivity typical, developed by Hungarian thinker Georgy Lukacs, has a very productive application in the analysis of Brecht's *Man equals man*. Paradoxically, the critic and the author became involved in a controversy about the meaning of realism in literature and its implications for socialist struggle. The theories of Lukács had not only a theoretical goal, but effective action on the real. This controversy made clear that both attributed to the literary text a teaching position, considered element of emancipation and change rather than a mere reflection of the real.

Keywords: Marxist theory. Lukács. Brecht.

¹ Artigo recebido em 25 de setembro de 2014 e aceito em 27 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: winstonmello@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O pensamento político e crítico situado mais à direita tende a considerar a crítica literária marxista como uma espécie de artigo de museu, para os mais superficiais, a derrocada do socialismo real, no final dos anos noventa, deveria significar também a refutação de toda teoria crítica marxista; a queda e o fracasso de sua experiência política deveriam implicar o expurgo das suas pretensões científicas na análise de obras literárias.

Apesar do pensamento marxista se encontrar em retirada em todas as frentes, consideramos a força das interpretações de um autor como Lukács evidentes por si mesmas. Segundo Terry Eagleton (1976), para citar outro brilhante crítico marxista, essa corrente teórica não se preocupa apenas em levar a cabo uma simples sociologia da literatura, mas em verificar como as condições sociais, em toda sua complexidade, são refletidas na obra literária, em resumo, o princípio assumido é que a literatura é um espelho da história. Se uma obra literária pode nos ensinar algo da História e aprendermos a perceber isso no texto, estaremos aprendendo também muito sobre a própria literatura. Ainda segundo Eagleton, a forma e o estilo literário não podem ser considerados como frutos de idiosincrasias subjetivas do autor, mas são determinados por forças objetivas, materiais, históricas.

Um exemplo rápido: o professor Carlos Nelson Coutinho (2005), em texto relativamente recente, elabora uma tese que explicaria porque boa parte das obras de Kafka foi desenvolvida na forma de novelas. As novelas apresentam, na definição mais corrente, um núcleo com poucos personagens e a ação se desenvolve em um espaço curto de tempo, a novela apresenta não um corte longo no tempo, mas um episódio. Kafka seria um dos primeiros a figurar a subjetividade esmagada pelo peso do capitalismo moderno e suas configurações burocráticas e totalitárias. Seu texto apresenta um tipo de sujeito que ainda não é dominante, embora em pouco tempo atingisse essa condição, mas episódico. Dessa maneira a forma do fenômeno, a nova subjetividade que se delineava, ainda episódica, exigiria a forma de uma novela. A crítica apresenta assim a causa social e a causa histórica da forma.

O REALISMO MARXISTA

A concepção marxista da literatura, da qual Lukács é o maior expoente, assume a premissa de que a literatura deve ser uma representação artística da realidade. A literatura deveria buscar uma representação “verdadeira” da realidade, demonstrando as possibilidades concretas e abstratas do ser humano. Logo de início surge o problema de como uma obra de ficção poderia ser “verdadeira” e de que forma o

real se representa no texto literário. Para entender essa postura crítica diante da literatura é necessário ter claro o que significa "realidade" no sentido marxista. A crítica marxista tem como fundamento teórico a filosofia de Hegel, pensador do Saber Absoluto, cuja obra seria o ponto alto da consciência ocidental. No Saber Absoluto, o espírito se torna plenamente consciente de si e supera a distinção entre sujeito e objeto, que se revelam faces de um mesmo fenômeno, o Espírito Absoluto. A consciência do homem seria o elemento de mediação entre o real e o saber. Para os hegelianos radicais, o mundo exterior e a natureza seriam reflexos do espírito, sem existência em si.

Para Marx, entretanto, o mundo exterior à consciência é real, mas o homem pode se enganar sobre a sua constituição. Esse ponto é essencial para esclarecer porque o trabalho revolucionário do marxismo consistiria em grande medida em uma obra didática de elucidação do papel que o homem, o trabalhador em particular, exerce no mundo. Porque o homem pode se enganar sobre o que é e o que faz, isto é, pode haver um abismo entre a consciência subjetiva (o que um homem pensa que é) e seu papel na organização capitalista do mundo (o que ele objetivamente é). A época em que a forma de produção capitalista ainda não tinha atingido todos os campos do humano e todas as regiões da terra foi especialmente propícia ao surgimento de sujeitos em que este abismo, entre a consciência subjetiva e o real, representou a própria forma da subjetividade.

O "realismo" em literatura consistiria, segundo Lukács, em figurar esse abismo e demonstrar a dialética do choque entre uma determinada concepção de si, de uma forma de autoconsciência, e as forças objetivas, materiais, que moldam o mundo. Essas forças podem ser as forças de produção, ou no sentido amplo em que Max Weber usa a expressão, a dominação racional do mundo. A racionalização submete a vida humana ao cálculo e à previsibilidade, mesmo o terreno da liberdade individual se encontra dominado por essa perspectiva ordenadora totalizante na medida em que o psíquico é "mapeado" e "tratado" pela psicanálise.

O que Lukács denomina "possibilidades concretas" são as possibilidades reais de ação no mundo dada a configuração histórica em que determinado sujeito concreto vive, as possibilidades abstratas são o engano, aquilo que o homem pensa que pode, mas não pode, isto é, a ideologia dominante, que tudo "explica" e "justifica". Um texto realista teria de deixar clara a diferença entre essas possibilidades, para isso sua ação deveria se dar em um contexto reconhecível para o leitor ou para o espectador no caso do teatro.

Apenas em um contexto identificável, o leitor pode diferenciar quais sejam as escolhas plausíveis para o personagem e quais as impróprias, revelando assim a armadilha ideológica. Para representar esse choque entre a ideologia (o que o sujeito pensa que o real é) e o mundo objetivo, é preciso que o autor em primeiro lugar seja consciente desse descompasso. Essa consciência surge onde a força da ideologia burguesa é mais nítida: nos próprios autores burgueses. Daí a escolha de Honoré de Balzac e Thomas Mann como modelos de realismo, na concepção de Lukács.

Aqui nasce a polêmica entre Brecht e Lukács sobre a natureza do realismo literário. Ao escolher dois autores do passado, o pensador húngaro estaria imobilizando a arte, que é por natureza criação e destruição do antigo. Os autores clássicos, segundo Brecht não representam o mundo atual e os problemas atuais, e sua adesão a modelos do fazer artístico não significa nada além de alienação. Subjacente à discussão sobre o realismo moderno, Brecht e Lukács discutem o estatuto da arte clássica no pensamento marxista. Segundo Bela, a visão de Brecht sobre os clássicos é determinada por uma compreensão da mudança do capitalismo para o socialismo como uma radical ruptura em relação ao passado (KIRALYFALVI, 1990).

A sociedade burguesa corrupta deveria ser superada por uma arte que significasse o totalmente novo em relação a arte do passado: "(...) os bárbaros tiveram sua arte, vamos criar outra" (BRECHT, citado em CLARK, 1970, p. 88). Sua prática criativa, entretanto, desmente essa perspectiva na medida em que o teatro épico utiliza elementos do teatro dramático e tampouco Lukács, ao eleger Balzac como modelo, estava propondo uma fixação dos padrões artísticos, mas via nos clássicos "raízes populares que relacionam a estética dessa literatura com os temas sociais do passado presente e futuro" (p. 92). Brecht, entretanto, afirmava que um autor como Thomas Mann não passava de "um típico autor burguês de livros triviais, artificiais e inúteis" (p. 93).

A principal objeção de Lukács ao teatro de Brecht, e ao modernismo em geral, se funda no fato de apresentarem a narrativa em um espaço totalmente desvinculado do mundo cotidiano, quando não fantástico e irreconhecível, como nas novelas de Kafka. Essa ambientação fora do cotidiano torna impossível para o leitor ou espectador médio a diferenciação entre possibilidades abstratas e concretas dos personagens, que deveria ser a finalidade da obra de arte enquanto instrumento de emancipação da ideologia dominante. A arte deveria evidenciar o caráter ideológico da cultura burguesa, seu "truque" ideológico deve estar claramente representado em um universo conhecido para o leitor. Essa definição de realismo é, evidentemente, bastante reducionista e relega ao limbo como literatura alienada o melhor da produção literária do século XX. Joyce, Kafka e Beckett figuram no panteão dos alienados, segundo a crítica de Lukács, e Brecht acaba sendo condenado juntamente com eles.

DESAFIO DA MODERNIDADE AO REALISMO

O modernismo apresenta o homem como um ser isolado e solitário, incapaz de dar um sentido a totalidade da vida. É justamente essa fuga para a esfera da subjetividade que apaga a diferença entre possibilidade concreta e a possibilidade abstrata. Se o mundo objetivo é apagado, nunca será possível identificar as forças materiais que determinam o papel social que o homem representa, nisto consiste

exatamente a alienação. Negar a realidade da opressão é a consequência lógica de uma filosofia que sustenta que o mundo real é inexplicável. Essa filosofia é produto da ideologia burguesa que impede a compreensão dos processos ordenadores do mundo capitalista.

Corolário da modernidade, a perspectiva de negação da possibilidade de um conhecimento verdadeiro sobre o real é um dos subprodutos mais duradouros de seu *zeitgeist*. A pós-modernidade herda esse relativismo epistemológico e faz dele seu mais distintivo traço, a ponto da palavra "verdade" ser utilizada apenas com grandes introduções e ressalvas. A pós-modernidade é o tempo da impossibilidade da verdade, e não por acaso, diria Lukács.

Vivemos o triunfo da ideologia burguesa, que derrotou no século XX seus dois desafidores, o mundo do fascismo e o socialismo real, logo, o ponto de vista dominante é o de que o real é incognoscível. Resta lamentar o sem sentido da vida humana e se consolar fazendo algumas compras. Ou tratar a melancolia como uma doença da alma, com algumas sessões de análise, não como um possível reflexo de um mundo injusto.

Em um mundo, onde a verdade é impossível, a própria religião, elemento fundador da experiência do real durante maior parte da história humana é relegada a condição de "escolha pessoal", portando de natureza puramente subjetiva, e afirmar uma verdade revelada é considerada uma manifestação de intolerância e falta de educação. Neste cenário, que sentido pode fazer a defesa empreendida por Lukács de uma literatura realista? Salvo no ambiente acadêmico de inspiração marxista, essa defesa do realismo soa bastante anacrônica. Muito mais pertinente ao espírito pós-moderno é a desconstrução derridiana de toda verdade que a busca por um espelho da verdade, e a busca por um espelho da verdade justamente no mundo da ficção.

Entretanto, se nos guiarmos pelo modelo teórico de Lukács, podemos defender, com alguma razão, uma posição contrária a sustentada por ele com relação ao estatuto realista da obra de Brecht, particularmente no texto de *Um homem é um homem*. Acreditamos que é pertinente (dado o marco teórico esboçado) considerar que Brecht leva a cabo uma representação realista da situação social do período entre guerras na medida em que descreve a subjetividade típica desse período histórico.

Se um homem pode ser trocado por outro, ou equivale a outro (na tradução inglesa: *Man Equals Man*) a particularidade irreduzível de uma personalidade é negada. Um homem se torna apenas um exemplar de um gênero que pode ser modelado, trocado por outro, ou descartado. Ao demonstrar esse estado de coisas, Brecht figura a relação dialética entre a subjetividade esvaziada do homem moderno e as forças objetivas que o determinam. Galy Gay seria, portanto, um personagem típico e realista no exato sentido em que Lukács emprega os termos.

Vale lembrar, finalmente, o conceito brechtiano de realismo, que significa: "(...) destacar a rede causal da sociedade, mostrando o ponto de vista

dominante como o ponto de vista dos dominadores, escrevendo do ponto de vista da classe mais preparada para dar solução aos problemas que afligem a sociedade e enfatizando a lógica de seu desenvolvimento” (CLARKE, 1970, p. 95), uma concepção que, em linhas gerais, está plenamente de acordo com a de Lukács.

A tipicidade de Galy Gay está em seu caráter desmontável. A peça demonstra exemplarmente como o núcleo da personalidade do sujeito moderno não resiste à investida das violentas forças modeladoras do capitalismo, da técnica, da ordem burocrática. Brecht escolhe um corpo do exército britânico na Índia para figurar esse fenômeno, mas o cenário poderia ser uma fábrica ou uma grande corporação financeira, lugares onde os traços marcantes da subjetividade moldada do período ficam evidentes.

A dominação burocrática, no sentido com que Weber emprega este conceito, significa que o papel do homem é determinado por sua função dentro de uma estrutura social organizada racionalmente. Um homem vale pelo desempenho correto da sua função na estrutura social, que visa sempre um fim objetivo e verificável, como a produção industrial, ou o sucesso na batalha em um corpo militar. Portanto, não é mais o sangue ou a origem que determinam quem um homem deve ser, é o triunfo da *Society* sobre o *Volk* como diz Heidegger, mas seu fazer, sua produção, definem seu ser. A sociedade racional, que tem como valores organização e eficiência, organiza-se em um quadro de funções ou papéis que podem ser ocupados por diferentes atores, uma vez que o que vale de fato é o resultado, isto é, a produção. Na linha de montagem clássica, criada por Ford, os operários se posicionam lado a lado para a repetição mecânica de uma função, cada operário é perfeitamente cambiável por outro, e o resultado dessa impessoalidade na organização do trabalho, em que cada operário equivale a outro da mesma qualificação técnica, é a produção em larga escala. As linhas de produção fordistas operavam a pleno vapor quando Brecht escrevia *Um homem é um homem*, nos anos 1920 (BRECHT, 1991).

A linha de montagem é um exemplo radical do que Weber denomina dominação racional, é uma lógica que organiza a produção capitalista e se espalha por todos os campos do agir humano, notadamente também no campo militar, em que, mais radicalmente que em uma fábrica, um homem equivale a outro, um soldado que tomba é logo substituído por um companheiro que tomará em seguida: “(...) um é nenhum” (BRECHT, 1991, p. 157).

“Um é nenhum” (BRECHT, 1991, p. 157) como diz Uria à viúva Begbick, porque um homem, por si, nada vale, mas apenas enquanto um soldado do exército britânico ou operário da Ford Motors. E o que garante o reconhecimento da subjetividade, do papel de um homem no mundo, não é a autoconsciência, mas a formalidade da ordem burocrática. Cumprindo-se a forma, o conteúdo é indiferente: por isso um passaporte é tudo o que é preciso para que Galy Gay seja reconhecido como Jip, “um passaporte é o que basta para fabricar um novo Jip” (p. 162), diz Uria.

A personalidade moderna é a de um homem sem conteúdo (ou sem qualidades, como escreveu Musil) e que talvez por isso não saiba dizer não. Vale indicar

que os soldados escolhem Galy para assumir o papel de Jip exatamente porque ele é esse “homem que não sabe dizer não” (BRECHT, 1991, p. 163), como o próprio Galy diz de si mesmo em outras passagens. Não saber dizer não significa não poder ser opor, ou não ter o que opor, às forças de organização do mundo moderno (a política de colonização imperial no caso da Índia) que deslocam o homem de seu ambiente e modo de vida original.

CONCLUSÃO

Parece bastante plausível considerar que Brecht escreveu um texto realista no exato sentido que Lukács dá ao termo: figura a tipicidade da época e essa figuração pode ter um sentido de esclarecimento para o leitor. Essa finalidade é inclusive, no desenrolar da peça, deixada clara pelo autor quando a viúva Begbick se dirige ao público em nome de Brecht:

(...) que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar, está noite, aqui, um homem será desmontado como se fosse um automóvel e depois, sem que dele nada se perca será remontado. (...). E sem dureza mas com energia, a ele pediremos que saiba às leis do mundo se conformar e que deixe seu peixe tranqüilo nadar, não importa no que venha a ser transformado, para sua nova função estará plenamente adaptado, mas se não o vigiarmos ele poderá se transformar da noite para o dia em assassino vulgar. O senhor Brecht espera que observem o solo em que pisam como neve se derreter sob os pés. E que vendo Galy Gay, finalmente compreendam como é perigoso viver nesse mundo. (BRECHT, 1991, p.152)

Neste trecho encontramos um eco da famosa frase de Marx, tomada de empréstimo da peça *A tempestade* de Shakespeare, referindo-se à modernidade como um tempo em que tudo o que é sólido desmancha no ar, como neve sob os pés. Fica claro que o perigo de viver nesse mundo não se deve ao exército britânico e seus soldados, apesar de que “são o pior tipo de gente que existe” (BRECHT, 1991, p. 157), mas é a um outro perigo que alude o autor. O perigo de não saber mais quem se é. Se um homem não sabe quem é, ou em outras palavras, se séculos de cultura humanística europeia são deixados de lado, cresce o perigo de ele ceder ao apelo da vulgaridade e da violência. Cresce a possibilidade inclusive de que se torne um assassino, como Galy Gay se torna de fato. O estivador que saiu de casa para comprar peixe, logo depois atira,

matando, e com grande gosto pela coisa: "(...) já sinto em mim o desejo de enfiar meus dentes na garganta do inimigo" (p. 159).

Encontrou-se nessa passagem, como em muitos autores do período entre as guerras, a forte premonição do que viria: a transformação, pela militarização forçada, de pessoas comuns em assassinos. Está nas origens do fascismo a concepção de que o homem individualmente é fraco, mas em grupo, no feixe, que é o sentido da palavra *facio*, como um feixe de gravetos, é forte. Daí o ideal fascista de perda da identidade individual em favor de uniformização e dissolução do particular no grupo, no *corpo da nação*.

O fascismo não é um acidente histórico, segundo a interpretação marxista, mas um fenômeno explicado pelo esvaziamento que o domínio técnico racional do capitalismo impõe à subjetividade do homem na medida em que lhe priva das raízes seculares no campo e nos ofícios urbanos para então engajá-lo em um sistema de produção e organização social impessoal, levando às últimas consequências a alienação do trabalhador face ao objeto do seu trabalho, que Marx havia apontado como característica marcante do modo de produção capitalista. Tanto o fascismo como a sociedade de consumo das democracias ocidentais, que acabaram vencendo o confronto, são desenvolvimentos particulares do capitalismo que produzem um mesmo sujeito alienado do seu fazer. A vitória dos aliados nos salvou, portanto, do culto do estado, mas ofereceu em troca o culto do consumo.

A peça trata, portanto, de "um acontecimento histórico" (BRECHT, 1991, p. 162), como diz Jesse à viúva Begbick. Ilustra o surgimento de uma forma de subjetividade em que os discursos tradicionais, a religião, por exemplo, que davam sustentação e significado a vida do homem são atropelados pelas conquistas da ciência e da técnica e perdem o seu poder fundador. Jesse diz:

(...) o que é que afirma Copérnico? O que é que gira? É a terra! A terra, e portanto o homem. Ou seja, o homem não está no centro. É histórico, o homem não é nada! a ciência moderna demonstrou que tudo é relativo. A mesa, o banco, a água, a calçadeira, tudo relativo. A senhora, viúva Begbick, eu... relativo. O homem está no centro, mas só relativamente. (BRECHT, 1991, p. 167)

O homem moderno é um estranho no mundo, é indeterminado e sem referenciais, por isso pode ser cooptado pelos movimentos de massa, seja o fascismo ou a sociedade de consumo.

A tipicidade do *zeitgeist* da época é bem reconhecível em uma carta de Rilke a um amigo, de logo antes da guerra, o poeta lamenta as "coisas sem vida" que chegam da América, e que em nada se comparam com as coisas tal como eram conhecidas pela geração anterior "quase cada coisa um vaso onde encontravam o

humano e ainda acumulavam mais do humano” (RILKE, citado em AGAMBEM, 2012, p. 73) da América chegam “coisas sem vida, simulacros de vida, coisas vazias e indiferentes” (p. 74). Essas coisas são mercadorias, um bem imaterial e abstrato, “cujo gozo apenas é possível através da troca” (p. 74), como diz Giorgio Agambem.

O gozo da coisa é vivido no momento em que é trocada por outra, e a outra atrai pelo simples fato de ser outra, uma novidade que logo envelhece e é trocada novamente. A mercadoria não pode “acumular o humano”, como uma antiga casa carrega, além das lembranças, as marcas materiais dos que a habitaram, a mercadoria é desumanizante. O homem que habita o mundo da mercadoria é um homem sem pátria, como diz Heidegger, já é impossível entender o que significa ter uma terra natal.

O “acontecimento histórico” do surgimento da subjetividade moderna não pode ser indicado com precisão de data e local, mas suas características gerais são perceptíveis na literatura realista, e alguns elementos essenciais como os que brevemente apontamos são nítidos neste texto de Brecht: a equivalência rasa entre os homens, a impossibilidade de se opor às forças racionalizantes, e à tentação da violência.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, G. *Estâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. *The man without content*. Los Angeles: Stanford University Press, 1999.

BRECHT, B. Um homem é um homem. Tradução de Fernando Peixoto. In: _____. *Teatro completo*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 145-232.

CLARKE, R. *Georg Lukacs, art and objective truth*. London: Merlin, 1970.

COUTINHO, C. N. *Lukács, Proust e Kafka*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: EDUSP, 1976.

KIRALYFALVI, B. The aesthetic effect: A search for common grounds between Brecht and Lukacs. *Journal of dramatic theory and criticism*, v. 6, Kansas, mar. 1990, p. 19-30.

A ANCESTRALIDADE FAMILIAR COMO MICROCOSMO DA HISTÓRIA COLONIZADORA DE PORTUGAL EM ANGOLA¹

Luiz Fernando Warumby²

RESUMO: O degredo para um país colônia era uma das punições aplicadas para as pessoas que transgrediam as normas sociais vigentes até fins do século XIX. No país colônia, os degredados construíram famílias e muitos deles enriqueceram com atividades como a agricultura. O romance *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, se passa na segunda metade do século XX, na colônia africana de Angola, e, por meio dos relatos memorialísticos das personagens, questões históricas, políticas e sociais são abordadas a partir dos seus dramas, vivenciados no contexto de uma família marcada pelas transgressões sociais. Essas questões não dizem respeito só à família romanesca, mas a toda uma época vivida por Portugal e Angola, analisada, aqui, pelo viés da literatura e da psicanálise.

Palavras-chave: Degredo. Memória. Família. Ancestralidade. Transgressão social.

ABSTRACT: The exile for a colony country was one of the punishments for people who transgress the social rules in effects until the end of XIX century. In the colony country, the exiled people built families and lots of them have made their fortune with activities as agriculture. The novel *O esplendor de Portugal*, by António Lobo Antunes, takes place in the second half of XX century, in the African colony of Angola, using characters' memories reports, historical, policies and social questions are approached by their drama, experienced in a familial context marked by the social transgressions. Those questions don't tell about only the Romanesque family, but for all time lived by Portugal and Angola, which are analyzed by the literature and psychoanalysis point of view.

Keywords: Exile. Memories. Family. Ancestry. Social transgressions.

¹ Artigo recebido em 09 de setembro de 2014 e aceito em 12 de novembro de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs.

² Aluno da modalidade de Disciplina Isolada do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: luizfernandow@gmail.com

Andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos.

(Clarice Lispector)³

INTRODUÇÃO

A família das personagens do romance *O esplendor de Portugal*, escrito por António Lobo Antunes, é um microcosmo das famílias portuguesas que foram exiladas em algum momento da história de Portugal para as suas colônias na África. Nelas, essas famílias criaram raízes, constituíram e desenvolveram suas famílias, mas foram obrigadas a retornar para Portugal quando surgiram nas colônias as guerras civis em busca de sua independência.

Em *O esplendor de Portugal*, a família cria raízes na colônia, mas essas não são profundas como as que tinham e mantêm com o seu antigo país-sede. Um dos sentimentos mais marcantes na obra é o sentimento da ausência, observado primeiramente no exílio cultural em que vivem as personagens, deslocadas pelo universo multiforme de sujeitos, etnias e culturas que encontram em Angola.

Soma-se a esse exílio o fato de as transgressões sociais acompanharem cada geração dessa família, ampliando nela o sentimento da culpa ancestral, fazendo com que os laços familiares se enfraqueçam. Contudo, essa família é apenas o microcosmo, ou o reflexo de uma nova situação histórica e social vivida por Portugal ao perder suas colônias para os movimentos civis de independência.

Face a essas constatações, a análise da ancestralidade familiar estará fundamentada pela literatura e psicanálise, na intenção de traçar e discutir os pontos em comum que fazem com que a família do romance se confunda com o próprio momento histórico experienciado por Portugal na segunda metade do século XX.

A FORMAÇÃO FAMILIAR

A família construída por Lobo Antunes é formada por Isilda, Carlos, Rui e Clarisse, filhos de Eduardo e Eunice, além do esposo de Isilda, Amadeu, Lena, a esposa de Carlos, vizinhos, agregados e escravos. Eduardo e Eunice representam a ancestralidade familiar, a qual está ligada aos seus filhos, por primeiro, e aos parentes

³ LISPECTOR, C. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973, p. 52.

mais próximos, por segundo, os quais são o padrinho de Isilda, Amadeu, e Lena.

Apesar de as personagens estarem unidas por laços familiares, é marcante o fato de que a família não apresenta sobrenome e, assim, não tem identidade. Dessa forma, a estrutura familiar é afrouxada, como se o parentesco das personagens fosse fruto do acaso, dividindo o espaço da casa, apenas por habitá-la, sem o primeiro sentimento que é evocado quando se fala em família: o amor.

Essa constituição familiar não apresenta traços fortes de uma herança histórica desenvolvida ao longo de anos ou séculos, como os que ainda subsistem em muitas famílias europeias. Pode-se inferir que em algum momento da história, um familiar foi obrigado a deixar Portugal e colonizar Angola, fazendo com que ocorresse o processo de exílio, pelo qual o lugar histórico e social que dá uma identidade a um indivíduo é suprimido, criando um não-lugar social, pois agora o indivíduo deve viver e conviver num ambiente e numa sociedade estranhos.

Bakhtin afirma que a família romântica contemporânea é essencialmente urbana e não mais rural. Com isso, ela perdeu sua manifestação telúrica, isto é, a terra cultivada por seus ancestrais, em meio a uma natureza secular, que parte da sua própria identidade.

Naturalmente, a família do romance familiar já não é a família idílica. Ela está desligada do mundo limitado e feudal, do ambiente natural e imutável que a alimenta, das montanhas natais, dos campos, do rio, da floresta. A unidade de lugar do idílio se limita, na melhor das hipóteses, à *casa urbana*, familiar e ancestral, à parte imóvel da sociedade capitalista. (BAKHTIN, 1990, p. 339)

Os exilados portugueses, mesmo que involuntariamente, estão na contramão da sociedade burguesa urbana, pois, condenados pelo seu desregramento social, se viram obrigados a habitar uma terra exótica, que nem ao menos era a rural, tal qual eles estavam habituados.

No romance, é notório observar as antíteses, quando elementos sociais e culturais contraditórios são postos lado a lado, como nesta passagem, quando Isilda, no caminho para o casamento da sobrinha do bispo, encara a paisagem, onde habitam as crianças angolanas, bem como a miséria em que elas vivem:

(...) os cetins e as sedas dos bailes de Malange, de Luanda, de quando fomos ao Luso ao casamento da sobrinha do bispo, uma vila com uma dúzia de criaturas e uma dúzia de ruelas perdidas entre chanas num planalto de areias, o avião da Marinha trouxe o bolo de Nova Lisboa, eu a beijar o anel macio do bispo e o bispo

- O demônio fez-te de propósito para me tentar moça

As chanas iluminadas de fogos ou candeias despolidas, um cinturão de quimbos ainda mais pobres que no norte, crianças de cabelo pálido e barriga dilatada, uma fila de Cadillacs com cortininhas de cassa diante da missão, freiras espanholas escanzeladas como galgos a espreitarem dos claustros, sargentos que Lisboa se não lembrava consumidos pela amibiase numa esplanada de canas (...). (ANTUNES, 1999, p. 102)

Bakhtin afirma a importância do espaço social, o qual é determinante na história de vida pessoal:

(...) onde viveram os pais e os avós, e onde viverão os filhos e os netos. (...). Na maioria dos casos, no idílio, o conjunto da vida das gerações (em geral, da vida das pessoas) é determinado essencialmente pela unidade de lugar, pela ligação secular das gerações ao lugar único, do qual essa vida, em todos os seus acontecimentos, é inseparável. (BAKHTIN, 1990, p. 333-334)

Sujeita aos deslocamentos rápidos, em razão da guerra civil angolana, à migração e, após, à imigração, com o retorno ao país natal de seus ancestrais, a família que constitui o centro do romance perde o seu lugar identitário, isto é, a figura da casa como universo social familiar.

A família, no romance *O esplendor de Portugal*, ganha ares de metáfora ao ser comparada com a realidade histórica contida nessa ficção, no tocante à procura da construção de uma identidade angolana e à desconstrução da sociedade colonial portuguesa, desenvolvida na ocupação de Angola, ao longo de vários anos, por parte daqueles que buscam a independência da colônia.

Da mesma forma que Portugal assimila a sua nova realidade como país, a família, formada agora pelos filhos que aceitaram fugir da guerra, ao retornar para a sua pátria, que era vivida apenas nos costumes e lembranças de Portugal, deve assimilar a perda de seus referenciais, que são a casa, os próprios familiares e a pátria angolana.

A NARRATIVA: PROCESSO E ASPECTOS A CONSIDERAR

Outra pedra de toque entre o literário e o histórico está no próprio discurso das personagens, porém, antes é necessário explicitar e delimitar como ocorre o processo narrativo do romance, o qual é formado por várias vozes narrativas alternadas, entre as quais apenas quatro se destacam: Carlos, Isilda, Rui e Clarisse.

A narrativa inicia-se no dia 24 de dezembro de 1995 e retorna no tempo ao percorrer a linha temporal de 1978 a 1995, terminando na mesma data de início, porém não obedece à sequência cronológica, por ser uma narrativa formada por memórias.

A narração reconstrói a história familiar desde Angola até o retorno para Portugal. Contudo, não são apenas os membros da família os porta-vozes da narrativa, mas também outras personagens, que acabam por compor o universo familiar, entrecortando as vozes principais da narrativa, tais como: Amadeu, Eunice, Eduardo, Lena, Luís Filipe, Damião, Maria da Boa Morte, o padrinho de Isilda, o dentista Dr. Salema, o comandante da polícia, entre outros.

As vozes narrativas que entrecortam as vozes dos componentes principais da família denotam a fragilidade histórica e hierárquica familiar, mesmo com os familiares tendo preponderância na narrativa, pois vozes estranhas ganham corpo para narrar fatos de uma ancestralidade que não lhes pertence. Essa fragilidade é comprovada pelo fato de a família não ter sobrenome, sendo os seus entes conhecidos apenas pelos prenomes. Contudo, muito mais do que a ancestralidade familiar, a narrativa reflete uma ancestralidade histórica, em três gerações que se sucedem, as quais estão conectadas à colonização, à guerra, à exploração e à escravidão, temas que são capítulos na história do desenvolvimento de Angola e Portugal.

Sobre a unidade temporal e espacial do gênero romanesco, Bakhtin, a partir do conceito de unidade cronotópica, afirma:

Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. É evidente que uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. Mas a contemplação artística viva (ela é, naturalmente também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abraça o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões. Cada momento. Cada elemento destacado de uma obra de arte são esses valores. (BAKHTIN, 1990, p. 349)

As vozes, os tempos e os espaços da narrativa são unidades cronotópicas maiores, que englobam cronotopos menores, como personagens e espaços específicos, os quais concorrem para a construção simbólica e o desenvolvimento da narrativa:

Cronotopos grandes, fundamentais, que englobam tudo. Porém, cada um destes cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo (...). Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador e dominante (...). Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. (BAKHTIN, 1990, p. 357)

Na narrativa, a ancestralidade da família é composta por três núcleos, sendo o primeiro constituído por: Eduardo, o pai; Eunice, a mãe; e Isilda, a filha; além das personagens com pouca participação na narrativa: o padrinho e a avó de Isilda.

A casa senhorial da Baixa do Cassanje é o espaço geográfico e social onde os casamentos se realizam e logo acabam, demonstrando que as personagens dão pouca importância ao casamento como mantenedor da ancestralidade, da tradição familiar e, principalmente, do amor, razão burguesa e romântica pela qual as famílias são constituídas e permanecem unidas geração após geração.

A figura da casa senhorial, como cronotopo representante do patriarcalismo, é enfraquecida na relação das personagens com o compromisso do matrimônio, mas é fortalecida: na submissão de Eunice a Eduardo, quando ela não conclui sua ameaça de separação, no primeiro núcleo da narrativa; e por Isilda e pelo comandante da polícia, já no terceiro núcleo da narrativa, quando ela mostra seu lado masculino e patriarcal, ao defender a propriedade, junto com o seu lado feminino, sempre que se sujeita aos desejos do comandante.

Utilizando-se do conceito freudiano de Totem e Tabu (FREUD, 2006, p. 25), os dois sentidos em que o romance se desenvolve são o patriarcalismo ou a família romântica e a transgressão desses modelos. Os dois primeiros modelos, perfeitos entre si, são o que normatizam a organização familiar e o questionamento desses conceitos, pelas transgressões sociais, é o que desfaz esses modelos, afrouxando os laços familiares, os quais se encontram injustificáveis, e por isso, insuportáveis ao longo da narrativa.

Assim, o amor entre Eduardo e Eunice nasce e é destruído com o surgimento da francesa, amante de Eduardo. Isilda chega a amar, porém seu filho é

natimorto, atestando que o amor familiar, base da ancestralidade burguesa, está fadado a surgir e rapidamente desaparecer, como comprovam estes trechos, narrados por Isilda e que ilustram sua relação com o pai, na infância, e com o marido, na vida adulta:

(...) (lembro-me do cheiro das azaléias pisadas, do tabaco barato e daquele mais distante de barro amassado e de raízes da água, do perfume da francesa no pulôver do meu pai quando voltava a assobiar do convento e da minha mãe abraçando-me a fazer-me chorar

- Pego na miúda e vou-me embora Eduardo juro que pego na miúda e nunca mais nos vês

Um perfume ácido e doce e quente que perturbava os cravos nas jarras (...). (ANTUNES, 1999, p. 105)

(...) arrependida de não ter ouvido meus pais e ficado no quarto de solteira com a mobília cor-de-rosa de solteira, a vida de solteira, o corpo dos quinze anos em equilíbrio entre duas luas (...). (ANTUNES, 1999, p. 145)

A voz narrativa de Isilda é em tom ancestral, porém esse é desconstruído nos núcleos familiares que constituem o romance, na medida em que relata sua vivência com os pais, no primeiro núcleo, e com seu esposo Amadeu, no segundo núcleo. Apesar de a tradição e a ancestralidade não fazerem parte da sua vida, ambas permanecem na sua consciência histórica que sai da ancestralidade familiar em direção à ancestralidade da colonização.

A ancestralidade colonizadora, retomada na voz de Isilda, perpetua um sentimento de culpa, da culpa dos seus ancestrais, os quais foram condenados ao exílio, na colônia de Angola, devido a comportamentos que transgrediam as normas sociais vigentes em Portugal, como a loucura, a prostituição e o crime. Destaca-se que os colonizados, muitos anos mais tarde, irão forçar os colonizadores, ou parentes distantes desses ancestrais, a viverem novamente o exílio, agora no território português. Freud vê a culpa como uma herança assimilada pela psique humana:

Ninguém pode deixar de observar, em primeiro lugar, que tomei como base de toda minha posição a existência de uma mente coletiva, em que ocorrem processos mentais exatamente como acontece na mente de um indivíduo. Em particular, supus que o sentimento de culpa por uma determinada ação persistiu por muitos milhares de anos e tem

permanecido operativo em gerações que não poderiam ter tido conhecimento dela. (FREUD, 2006, p. 160)

O sentimento de culpa é reprimido pelo amor paternal, quando Eduardo tapa as orelhas de Isilda, na infância, procurando preservá-la dos discursos que o evocavam: “Não escutes, não ouças mentiras e injustiças” (ANTUNES, 1999, p. 51).

Eunice até ameaçou a romper com as aparências e fugir de casa, mas não o fez, porque ela tem consciência de que a manutenção do casamento monogâmico, principalmente em se tratando da fidelidade feminina, é necessária, por causa de circunstâncias sociais e econômicas que afetam a evolução da família ao longo da história. Sobre isso, cite-se esta passagem, na qual Simmel afirma que há uma estreita relação entre a paternidade e a manutenção da propriedade:

Quando o homem adquiriu e defendeu pela luta e pelo trabalho uma posse pessoal mais vasta, desejou deixá-la a um herdeiro de seu próprio sangue. (...). A paternidade não adquiriu demasiada importância enquanto não acarretou consequências notáveis em matéria de propriedade. (SIMMEL, 1993, p. 32)

Num momento posterior da vida de Isilda, ela vai enviar os seus filhos a Portugal, e defender a propriedade em meio às guerras, procurando, com isso, preservar tanto os herdeiros como a posse da propriedade.

A narração memorialística de Isilda está nas lembranças do cotidiano da casa senhorial e patriarcal, com seus hábitos, festas e relações humanas. É interessante destacar que, apesar da sua infância burguesa, ela não se limitou ao cotidiano da casa, pois a sua história pessoal é também marcada por vivências africanas. Com isso, observa-se que as culturas portuguesa e angolana, apesar de contraditórias, não se excluem, o que demonstra a conexão histórica e ancestral existente entre esses dois povos. Dessa forma, Isilda vive psicologicamente “entre-pátrias” e “entre-culturas”, como demonstra o relato da sua mãe Eunice, que não via com bons olhos, mas também não proibia, as idas de Isilda à “palhota” ou senzala:

(...) de cachimbo nos joelhos enquanto a família batucava em torno a depositar-lhe pedaços de pirão nas gengivas, a oferecer-lhe tabaco, ovos, aguardente, o sangue de um frango degolado num púcaro de folha, a cabeça do próprio frango que se torcia ainda, a família a marcar-lhe a testa e os pulsos com tinta de pau e anilina e cinza (...). (ANTUNES, 1999, p. 249)

Bachelard ensina que numa narrativa o espaço refrata o tempo: "Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço" (BACHELARD, 1993, p. 28). E, sobre a noção de "casa", ele explica que "é o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. (...) todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa" (p. 24-25). Assim, constata-se que o espaço da casa senhorial está intimamente ligado ao tempo, exposto pelas memórias pessoais de Isilda, pois ela nunca abandonou a propriedade, desde as suas primeiras experiências na infância, passando por sua juventude, seu casamento e pela criação dos filhos, até a vivência na época de guerra e seu falecimento.

As memórias de Isilda percorrem três estágios em seu relato: o da infância, o da vida adulta e o da guerra. A realidade, vivenciada por ela, nesses três estágios, passa pelo processo da idealização na infância, da destruição na vida adulta e da aniquilação no contexto da guerra. No relato, as memórias felizes de sua infância e da realidade idealizada funcionam como terapia para encarar a verdadeira realidade, isto é, o retorno aos momentos infelizes.

A união entre Isilda e Amadeu gera Clarisse, porém ele é o exemplo da falência do casamento como instituição social, conduzido pelo estranhamento e pela indiferença do marido para com a esposa e a filha, fazendo com que o casamento, almejado por muitos, como um dos passos para a felicidade, estabilidade social e hereditariedade, seja dissolvido pela infelicidade conjugal.

A infidelidade conjugal, e a conseqüente negação do conceito burguês de família feliz, tem como ponto crucial o anúncio, por meio de um telegrama, de que Amadeu tem um filho bastardo. Isilda, resignada com o caráter do marido, simplesmente não reage, sempre lamentando o fato de não ter ouvido seus pais, que eram contra o casamento, porque eles sabiam que todos os agrônomos da empresa Cotonang tinham amantes e filhos mulatos.

Carlos, irmão de Clarisse e Rui, assim como seu pai Amadeu, constitui-se em mais um elemento exemplar da fragilidade dos laços familiares e pouco representativo na ancestralidade familiar, pois é de origem mestiça. Adotado por Isilda, a qual não é reconhecida por ele como mãe, ele contribui para a perda da já fragilizada identidade que caracteriza a família. É ele quem conduz os irmãos a Portugal, porém, ao mesmo tempo em que os repatria, coloca-os num novo exílio, com a diferença de que agora estão longe de Angola, onde viviam e estavam habituados com os costumes.

A relação maternal entre Isilda e Carlos é muito significativa, quando comparada à história da colonização de Angola por Portugal, visto que os laços culturais entre os dois países são débeis. Carlos personifica o país de Angola, que, "adotado" por Portugal, não se reconhece como pertencente ao estado português, representado por Isilda, e o renega.

Maria da Boa Morte, negra e escrava, conhece a condição bastarda de Carlos e releva-lhe de forma contundente: "Tu és preto" (ANTUNES, 1999, p. 86). Um

preto em meio aos brancos, ou alguém tentando conviver com os brancos, numa relação familiar que o exclui e o exila, na medida em que é tratado com estranheza pelos demais, como é apresentado neste relato de Rui: "(...) mesmo o Carlos, que ninguém julgava mestiço, não parecia mestiço, a minha avó encolhia-se toda se ele a beijava, cheirava-se enjoada por cheirar a senzala (...)" (p. 144-145).

As palavras de Maria da Boa Morte revelam ao Carlos quem realmente ele é, como num rito de passagem social, que, ao invés de incluí-lo socialmente, como ocorre em um batizado ou em uma festa de debutante, cria nele a consciência e responde à pergunta do motivo da sua exclusão e do conseqüente exílio familiar. A respeito dos ritos de passagem, Van Gennep afirma:

(...) a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte. A cada um desses conjuntos acham-se relacionadas cerimônias cujo objetivo é idêntico, fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada. (VAN GENNEP, 1977, p. 26-27)

O "rito de passagem" ao qual Carlos foi submetido não o fez superar o seu *status quo* social. O que o faz passar de uma situação determinada à outra situação socialmente determinada, como fala Van Gennep, não é uma mudança física ou social, mas a tomada de consciência sobre a sua situação, que foi determinada desde o seu nascimento, não permitindo a ascendência social.

Bachelard tem a ideia da família como um ninho que protege seus "ovos" da hostilidade do mundo: "A vida começa para o homem com um sono tranquilo e todos os ovos do ninho são bem chocados. A experiência da hostilidade do mundo – e conseqüentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade são posteriores" (BACHELARD, 1993, p. 115). Carlos foi protegido no ninho familiar somente pela sua inocência infantil, afinal ele não pertence a essa família, sendo que somente veio a compreender a hostilidade, quando lhe foi revelado quem realmente ele era. Sua condição social inferior não lhe permitiu sonhar com uma reação a esse *status*, pois não há como Carlos se livrar de sua pele negra.

Assim como ocorreu com Carlos, Angola foi incorporada a Portugal, mas nunca deixou de ser Angola, um lugar exótico, que tenta, pela mão dos colonos portugueses, pertencer a Portugal, mas, sendo um país de pretos, continua só: excluída e exilada.

Carlos carrega o estigma de ser preto, e por isso é sempre tratado com reservas. Quando vinham visitas, para não notarem o filho bastardo, ele comia com as outras crianças, num local à parte. Outra situação é que somente os filhos legítimos,

Rui e Clarisse, eram apresentados às visitas, sendo sempre solicitado às crianças brincarem fora de casa, com a intenção de esconder a imagem de Carlos.

Na segunda parte da obra, Rui narra suas lembranças, as quais perpassam os sofrimentos da mãe diante da sua doença: a epilepsia. Ele também expõe os escândalos e desamores que compõem a sua história de vida, os quais acabam por implodir com o conceito de família baseado no amor completo e na perfeita felicidade conjugal.

(...) para Carlos e a Clarisse estudarem no liceu e com o pretexto de os mandarem estudar se verem livres, quer dizer de a minha mãe se ver livre do escândalo de um filho mestiço e de uma filha despida como uma cancanista e maquiada como um palhaço que era a vergonha da Baixa do Cassanje

(às vezes as luizinhas caminhavam no mar)

o Carlos e a Clarisse a estudarem e eu por conselho do especialista a tomar iodo na praia

- O iodo faz bem aos nervos acalma os ataques minha senhora uma temporada a respirar o iodo e o pequeno volta como novo de modo que a minha mãe podia ficar sozinha no escritório sem testemunhas com o comandante da polícia enquanto o meu pai bebia uísque de cima fingindo não escutar (...). (ANTUNES, 1999, p. 207)

A epilepsia, como doença mental, não o impede de compreender o contexto familiar em que vive; com seu pai Amadeu, alcoólatra, sempre a afirmar que Carlos era o motivo do seu vício; sua mãe Isilda, que mora na mesma casa, com seu marido, mas que, após ser abandonada por ele, rompe os laços do casamento, ao manter uma relação extraconjugal com o comandante da polícia, o qual deveria zelar pelos bons costumes e pela ordem social.

O relacionamento extraconjugal não traz felicidade para Isilda, mas sim um sentimento de culpa e vergonha perante a sociedade. Contudo, o relacionamento a valoriza, ao trazer-lhe a sensação de pertencimento em meio à guerra, como ela relata nesta passagem:

(...) eu não conseguia detestar por dar-me o que nem o meu pai nem o meu marido me deram na vida

(porque sou mulher)

o meu pai demasiado ocupado com as amantes e o meu marido demasiado ocupado pelo medo de ser quem era e pelo uísque (...)

(...) e no entanto dava-me o que nem meu pai nem o meu marido me deram na vida, uma espécie

(como dizer)

de esperança, uma espécie

(é verdade, não me perguntem porque se me perguntarem não sei explicar mas é verdade) de alegria (...). (ANTUNES, 1999, p. 109)

A voz narrativa de Amadeu, o qual vive isolado em seu quarto, é encontrada na primeira parte da obra e apresenta um tom melancólico e plenamente conformado com a situação de cada ente familiar: fala de Clarisse, de Carlos e seu nascimento, da sua doença, da proximidade com a morte e da infidelidade da esposa, porém é interessante notar que Rui não é mencionado:

(...) eu ainda não um bêbado, um palhaço, ainda não com a minha mulher a dormir com o comandante da Polícia no escritório por baixo do meu quarto sem se esconder de mim ou se lixar para mim, eu a apanhar o gargalo da mesinha-de-cabeceira a fingir que não dava fé, a quem o enfermeiro mostrava as análises do fígado e as radiografias da vesícula que em vez de me assustarem me alegravam, a prevenir-me da morte (...). (...) a minha filha Clarisse a visitar-me aos sábados (...) o meu filho Carlos (...) que foi a Malanje e regressou de Malanje sem achar qualquer resposta para além de uma mulher embalsamada nos seus cheiros amargos (...). (ANTUNES, 1999, p. 120)

O quarto é a personificação da individualidade, de acordo com Bachelard: "(...) a casa e o quarto são marcados por uma intimidade inolvidável" (BACHELARD, 1993, p. 42). Para Amadeu, o quarto é íntimo como uma fortaleza que o afasta do convívio/conflito familiar. Além disso, ele utiliza a bebida e a culpa imposta a Carlos como justificativa para sua covardia, representada pelo seu quarto trancado à chave, isto é, ele fecha-se ao mundo, expondo suas angústias apenas para os leitores e para si mesmo.

Além das vozes narrativas, o conceito de cronotopo proposto por Bakhtin (1990) é significativo para a análise da ancestralidade, o qual tem o território que compõe o espaço social e o aspecto psicológico de uma nação ou de um povo como um dos pilares de estudo, conforme será apresentado a seguir.

OS ESPAÇOS DA NARRATIVA

O romance é composto pelos espaços da casa senhorial, como a cantina, a cozinha, a senzala, os quais limitam o acesso das classes sociais que constituem a trama do romance. Eles são a metáfora da sociedade classista e da nação colonialista, que se limita e que se preserva do contato com a cultura da nação colonizada. Assim, o espaço do mestiço Carlos é, em grande parte, a cozinha, onde era identificado por Maria da Boa Morte e pelos demais pretos, como um dos seus, sempre lhe negando sua pertença familiar.

A senzala, mesmo estando na periferia da casa colonial, é um local mais valorizado do que aqueles frequentados pelos trabalhadores temporários, como o armazém e a enfermaria, porque ela guarda uma proximidade com a casa senhorial, sendo a senzala reservada apenas aos empregados fixos, os quais vivem mais próximos da família do Senhor e do seu cotidiano, mas sem se misturarem ou se confundirem com ela.

Posto que os marginalizados não se confundiam com a família do Senhor, Clarisse toma a direção oposta e se aproxima deles, quando vai ao armazém namorar um contabilista, o que era impensável para a filha de uma família rural abastada, a qual fazia parte da elite colonizadora.

Contudo, sua mãe Isilda, que era admirada pela elite colonial, como se observa neste trecho: "(...) caminhando pelo braço de meu pai (...) admirada por oficiais fardados e homens de casaca, pelos óculos escuros do governador que refletiam os lustres e as condecorações em pontos geométricos" (ANTUNES, 1999, p. 103), já apresentava, muito antes de sua filha, esse espírito transgressor, ao frequentar Cotonang, bairro dos trabalhadores, lugar onde morava Amadeu, o qual, antes de ser o seu marido, era apenas um agrônomo que "partilhava um pré-fabricado com um químico holandês" (p. 54).

Revelado por Rui, o escândalo de Clarisse vai configurar a sua personalidade, que é apaixonada e transgressora do modelo familiar, pois várias vezes deixa a casa, com namorados diversos e estranhos até mesmo para ela, movida pelo espírito do divertimento, buscando fugir do exílio familiar em que vivia, mas sempre com a sombra da mestiçagem, que se constitui em mais uma ferida aberta e não resolvida da família.

A personalidade apaixonada de Clarisse leva-a ao comportamento transgressor, tal qual preconiza Freud sobre o tabu, que "é uma ação proibida, para cuja realização existe forte inclinação inconsciente" (FREUD, 2006, p. 27).

A migração do exílio familiar em que Clarisse encontra-se é iniciada nos arredores da casa senhorial, os quais não eram destinados aos membros da família. Essa migração se constitui na busca por uma identidade ou, simplesmente, pela experimentação que ocorre na juventude. Era mais do que uma rebeldia que visava ao

desmonte familiar, mesmo porque a família, moral e socialmente, já se encontrava destruída.

Após essa primeira migração de Clarisse, junto com Carlos e Rui, ocorre sua segunda migração, agora rumo a Luanda, capital de Angola. Os irmãos foram mandados para lá por Isilda, sobre o pretexto de Carlos e Clarisse estudarem no liceu, fato que não se confirma, pois a verdadeira intenção da mãe era livrar-se da vergonha social que a figura de Carlos e o comportamento de Clarisse lhe infligiam.

Em Luanda, ocorre a descoberta da gravidez de Clarisse. Rui se compadece do sofrimento emocional e das dores da irmã e se aproxima dela, porque, além de ter de lidar com o fato de Carlos ir estudar no liceu e se distanciar deles, Rui também sofre com a sua doença. O ápice dessa aproximação é percebido quando ele narra o momento em que Clarisse some atrás da cortina do lugar onde será feito o aborto.

Amadeu e Carlos, desprezados por suas esposas, Isilda e Lena, por causa do estigma de mestiço que caracteriza a figura de Carlos, são as personagens que se encontram mais afastadas do eixo familiar. A mestiçagem, uma culpa histórica que atravessa gerações, pune tanto o colonizador quando o colonizado, porque a ação natural do colonizador é a exploração com a perpetuação utópica da raça homogênea, livre de influências culturais ou genéticas do povo colonizado. Com isso, os frutos dessa influência ou aqueles que a promoveram são fadados ao exílio social que os castiga, fato representado pelo desprezo de Isilda e Lena por seus maridos.

O abandono é promovido por Portugal, quando cria condições somente de exploração do país colônia e não de desenvolvimento, sendo os filhos de portugueses, nascidos em uma colônia, estigmatizados e por isso desprezados em Portugal, que era, antes, por eles, imaginado como pátria.

(...) por não sermos tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós [evadidos] de uma aldeia qualquer sobre penhascos de onde vínhamos, habitando no meio de pretos e quase como eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejetos (...). (ANTUNES, 1999, p. 243-244)

Sendo mestiço, Carlos também não era reconhecido como filho de Angola. Por isso, ele viveu seu exílio de modo ainda mais profundo, quando a guerra civil o fez imigrar, junto com os seus irmãos, para Portugal.

O círculo da ancestralidade, em *O esplendor de Portugal*, pede que os descendentes dos degredados sejam exilados novamente de seu país de nascimento para sua "pátria-mãe", que é a cultura de referência, a qual tenta ser imitada e preservada na

colônia.

Com isso, Clarisse, Rui e Carlos são exilados em Portugal, como ocorreu com seus avós, quando foram para Angola. Lá, os irmãos buscam sua identidade portuguesa, a qual não será fácil obter, pois irão pedir com insistência uma pensão ao Estado, que, depois de ser negada, acaba por igualá-los aos mestiços, negros e indianos, isto é, aos “não-civilizados”.

Esse retorno dentro do círculo da ancestralidade é a metáfora do processo de desterritorialização que Portugal estava vivenciando. Angola como colônia e território português já não existe mais e cabe ao país europeu assimilar política e socialmente essa realidade, assim como ocorre com os irmãos.

Os exilados portugueses, mandados para os países colônia, eram a pária da sociedade, como prostitutas, inválidos, bandidos, miseráveis, entre outros, e Angola, agora superior a Portugal em seu próprio território, devolve todos eles: Rui, um epilético; Clarisse, uma prostituta; Carlos, um mestiço; e Lena, uma branca pobre, obrigando-os a viver no subúrbio da Ajuda.

Já em Portugal, morando num apartamento comprado pelos pais, Carlos sofre seu exílio particular, ao viver olhando o rio pela janela, sempre rememorando sua verdadeira pátria: Angola. Esta afirmação de Bachelard: “(...) para além das lembranças, a casa natal está fisicamente em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos” (BACHELARD, 1993, p. 33) mostra por que Carlos não se habituou a Portugal. A sua pele negra é a marca identitária contundente de que Angola é realmente a sua casa natal.

Carlos, divorciado de Lena, é obrigado a conviver com ela, mesmo sem se suportarem. Contudo, o problema de Carlos não se revela no desamor que Lena nutre por ele, mas em sua condição de mestiço e, agora em Portugal, mulato, o que o desqualifica como sujeito social, excluído e humilhado até mesmo pela população mais humilde.

Os irmãos não conseguem resolver as suas diferenças, que continuam os afastando. Por isso, a casa, como um reduto familiar, apresenta-se como um lugar de conflito, em vez de ser um ambiente fraterno. A importância da sala do apartamento reside na tentativa de Carlos reunir os irmãos e resgatar os referenciais familiares, no Natal de 1995, como numa catarse, a fim de reconstruir sua identidade.

Carlos percebe como inútil a consecução desse projeto, pois os seus traumas apresentam-se para a sociedade em sua própria pele, que não pode ser modificada. Assim, ser mulato é como carregar uma tatuagem, que por si só fala contra ele mesmo e o resgate ancestral da África o subjugaria ainda mais.

Carlos é a única personagem que, ao permanecer olhando o rio e buscar unir os laços familiares, apresenta um projeto de vida e com isso um sonho. O rio que o leva novamente a Angola e que representa esse sonho de renovação é o que podemos chamar, como menciona Bachelard, de casa “sonhada”: “(...) a casa do futuro é

mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da casa sonhada” (BACHELARD, 1993, p. 74).

A mudança da casa senhorial, na baixa do Cassanje, para a casa de Alvalade, em Luanda, e depois para o apartamento, na Casa de Ajuda, em Portugal, mostra o processo de afrouxamento dos laços familiares, favorecendo o afastamento dos avós, pais, irmãos e criados (escravos). Não ocorrem o amadurecimento e a união entre os irmãos, quando se afastam dos outros membros da família ou quando aprendem a viver por si. Ao contrário, isso apenas aumenta o sentimento do exílio, que é trabalhado de forma particular por cada um.

O desejo de celebrar o Natal, data em que a narrativa se inicia, tem um caráter dúbio e transgressor. Símbolo de união familiar em torno do nascimento de Jesus, ele, na verdade, apresenta-se pelas memórias, como o começo e o fim da ancestralidade.

ISILDA E SUA VIVÊNCIA DAS GUERRAS

Na linha temporal, encontramos fatos históricos, sendo a Guerra Civil Angolana, iniciada em 1975, o principal deles. Os fatos históricos encontrados no romance não significam contar a história de modo científico, mas sim literário, de modo que o enredo se aproxima mais da ficção e verossimilhança, porque, antes de tudo, são relatos obtidos a partir das memórias de Isilda. Suas memórias sobre a Guerra Civil Angolana iniciam-se em 1978, porém elas não impedem que outras lembranças sobreponham-se a ela, como ocorre com a lembrança da Guerra Colonial Angolana, anterior a 1975.

Isilda não fugiu das atrocidades da guerra, como seus filhos, que, antes do início do conflito, já moravam em Portugal. Com isso, ela contemplou a destruição familiar sob todos os pontos de vista, ou seja, do amor, das relações humanas e familiares, bem como vivenciou a destruição da propriedade rural, que é o espaço familiar.

A Guerra Colonial, narrada no dia 10 de abril de 1993, por Isilda, ocorreu em 1991 e retrata a revolta dos colhedores de algodão que se recusaram a trabalhar e promoveram saques, vivendo fora do núcleo social de trabalho que a propriedade rural representava. Nesse contexto é que Isilda se envolve com o comandante da polícia, para que ajude a transportar os trabalhadores contratados, para proteger a propriedade, a colheita de algodão e a família. Esse fato justifica as constantes visitas do comandante a Isilda, cuja voz narrativa denota vergonha e humilhação, enquanto a voz do comandante denota prepotência.

Essa atitude de Isilda, de coragem em busca da preservação da propriedade rural, bem como a sua condição de administradora da fazenda, devido a não ter irmãos, o que decreta a “desintegração do sistema patriarcal” (FREIRE, 1998, p. 56), e o fato de seu marido Amadeu ser alcoólatra, o que foge da condição social de homem protetor e provedor, dão a ela uma personalidade masculina. A personagem só volta a sua condição feminina, quando ela se vê subjugada pelo comandante da polícia.

Lasch tem a “percepção da vida como um conflito” (LASCH, 1999, p. 52) com relação ao antagonismo entre os sexos, o qual, segundo ele, é uma característica universal desde os primórdios da humanidade. Contudo, não é somente entre os sexos que ocorre o conflito entre os opostos. Bakhtin fala sobre a “dualidade do mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 5-6), tendo como exemplos as compreensões antagônicas e conflituosas a respeito do mundo, observadas na Idade Média. Assim, Isilda personifica a autoridade policial e, com isso, a própria nação portuguesa, ao defender a terra (pátria), a família (povo português) e a riqueza da pátria (produção de algodão). Todavia, ao ser explorada pelo comandante da polícia, ela retorna à condição social feminina, o que reforça e legitima as diferenças e desigualdades entre classes e principalmente entre o povo colonizador e o colonizado. Essa metáfora mostra a sua passagem de povo colonizador a colonizado, estigma que os portugueses degredados, ou “angolano-portugueses”, irão carregar por toda sua vida, não sendo considerados cidadãos portugueses de maior valia pelos portugueses nascidos no Império.

A personalidade ambígua de Isilda, entre masculino e feminino, colonizador e colonizado, é construída desde a sua infância, quando, influenciada pela mãe, preocupava-se com vestes, chapéus e a sedução, e, quando influenciada pelo pai e pelo padrinho, seu interesse volta-se para as longas caçadas pela selva africana.

Ela é consciente dessa duplicidade e do papel social que deve exercer, tanto que, quando relata suas memórias e reflexões a respeito da guerra, assume naturalmente a posição aristocrática do colonizador.

Um fato que justifica esse posicionamento é o momento em que Isilda teve de ceder sua própria cama e “o resto da casa para a tropa fandanga do Governo ou de que os africanos adoram chamar Governo para pensar que o têm na ilusão de não obedecerem aos russos e aos cubanos” (ANTUNES, 1999, p. 247).

Quando Isilda é obrigada a fugir em direção à cidade de Marimba, ela vivência o seu exílio interior. Nele, em consciência, ela entrega tudo o que considera seu aos guerrilheiros, ou melhor, aos partidários dos movimentos de libertação:

(...) oferecendo-se numa inocência trêmula aos crocodilos do rio como a minha família e os restantes fazendeiros do Cassanje se ofereciam, sem um queixume aos angolanos, tome, matem-nos se lhe apetecer, tomem, o meu girassol, o meu algodão, o meu milho, a minha casa, o meu trabalho, o trabalho dos meus pais, o trabalho dos

pais dos meus pais antes dos meus pais, o lugar dos meus defuntos, tomem, os que mandam em Lisboa decidiram que a minha vida e, mais que a minha vida, a razão dela vos pertencem porque os americanos e os russos dizem que vos pertencem e eles obedecem como vocês nos obedeciam a nós com idêntica passividade e idêntica submissão portanto tomem o que me custou os olhos da cara e os olhos da cara da minha família, o meu gado, o meu café, o meu tabaco, as minhas máquinas, o meu dinheiro no banco, tomem, degolem-nos um a um ou enxotem-nos para os barcos de Lisboa, roubem-nos o que não temos no caís (...). (ANTUNES, 1999, p. 276)

No trecho acima, Isilda fala com a voz do colonizador, e por isso utiliza muito o pronome possessivo "meu", mesmo sabendo que toda a sua riqueza é fruto da exploração de Angola. Ela reconhece a ancestralidade e a história da família e, com isso, reconhece também a própria história da colonização portuguesa, que agora passa pela perspectiva de "independência" da colônia, a qual passará a servir aos interesses estrangeiros, como antes servia a Portugal.

As tribos ancestrais angolanas (Cipaios, Mussequeiros, Bailundos, entre outras), verdadeiras herdeiras de Angola, assim como Isilda, também se sentem exiladas em seu próprio território. Todas perderem sua identidade, em meio à manipulação exercida pela colonização portuguesa, algo que será contumaz, quando essa passar a ser desempenhada pelos americanos, russos, franceses e ingleses, que incentivaram a independência em nome de um novo modelo de exploração da mão-de-obra e dos recursos naturais, dentre os quais se destacam os minérios e o petróleo.

CONCLUSÃO

Escrito por António Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal* apresenta três gerações de uma família que vive em Angola, país colônia de Portugal. Cada época é vivenciada pelo leitor a partir das memórias das personagens, as quais se desenvolvem entre o Natal de 1995 e a década de 1970, relatando dramas pessoais, que se tornam universais, quando se pensa na divisão entre culturas e classes.

A ancestralidade dessa família é um espelho que reflete a própria história de Portugal, ao mostrar o contexto histórico e social em que viveram tanto os portugueses "de fato" como os portugueses nascidos em Angola. Nesse microcosmo vive uma família marcada pela culpa histórica e relacionada aos ancestrais, portugueses condenados ao degredo, devido a uma transgressão social.

A transgressão social acompanha as sucessivas gerações da família, por meio de relacionamentos extraconjugais, que também rompem com a divisão social entre classes, do alcoolismo e do aborto. Tudo isso suplanta a visão romântica da família como base social para a felicidade e coloca as personagens numa situação de exílio pessoal, pois a sensação de pertença e conforto, sustentada pela figura da família, é substituída pela destruição dos laços familiares, promovida pelas atitudes transgressoras.

Com isso, o foco da ancestralidade aponta para a desterritorialização sofrida por Portugal, nas guerras civis que culminaram com a independência de Angola. O rompimento dos laços da colônia com o seu país colonizador fez com que o império português tivesse que se adaptar à nova realidade econômica, agora sem as divisas trazidas pela exploração das riquezas coloniais, bem como à realidade social, que empurrou os descendentes dos antigos portugueses degredados de volta a Portugal.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. L. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1990.

_____. *A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.

FREIRE, G. *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FREUD, S. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

LASCH, C. *A mulher e a vida cotidiana: Amor, casamento e feminismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LISPECTOR, C. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

SIMMEL, G. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VAN GENNEP, A. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.

PARA ALÉM DO SADISMO: RETOMADA DA POTÊNCIA EM SADE¹

Edson Burg²

RESUMO: A partir das leituras propostas por Gilles Deleuze, Roland Barthes e Pierre Klossowski acerca dos escritos do marquês de Sade, o artigo propõe uma análise do projeto sadeano radicalmente diferente do *sadismo*, termo clínico criado pelo psiquiatra alemão Richard Freiherr von Krafft-Ebing a partir de Sade e que por vezes se sobrepõe ao próprio autor, reduzindo-o a expoente de uma psicopatia sexual baseada no prazer em provocar dor alheia. Pretende-se, deste modo, pensar em Sade como criador de uma nova língua, mesmo expondo as limitações da própria linguagem logicamente estruturada, e de um projeto filosófico de transgressão e ataque à moral.

Palavras-chave: Sade. Linguagem. Transgressão. Moral.

ABSTRACT: From the readings proposed by Gilles Deleuze, Roland Barthes and Pierre Klossowski about the writings of the Marquis de Sade, the article proposes an analysis of sadean project radically different of *sadism*, clinical term coined by german psychiatrist Richard Freiherr von Krafft-Ebing from Sade and sometimes overlaps the author himself, reducing it to an exponent sexual psychopathy based on pleasure in causing others pain. It is intended, therefore, to think of Sade as the creator of a new language, even exposing the limitations of logically structured language itself, and a philosophical project of trespass and assault on morality.

Keywords: Sade. Language. Transgression. Moral.

¹ Artigo recebido em 16 de setembro de 2014 e aceito em 22 de novembro de 2014. Texto orientado pelo Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares (UFSC).

² Doutorando do Curso de Letras da UFSC.
E-mail: edson157@gmail.com

INTRODUÇÃO

Em 25 de agosto de 2000, numa conferência em Weimar, Peter Sloterdijk justificou a urgência em se retomar o pensamento nietzschiano a partir do diagnóstico de que a era do narcisismo iniciada por Nietzsche passou de “insurreição das massas” para uma “grande política” coletivista até a “ditadura do mercado global” (SLOTERDIJK, 2004, p. 9). Sloterdijk descreve Nietzsche como um *evento catástrofe*, cuja aparição interviu nas condições de entendimento da Europa por meio da linguagem, porque “toda nossa filosofia nada mais é do que retificação do uso da linguagem” (p. 15). Naquele ano, completava-se o centenário da morte de Nietzsche.

Durante todo o ano de 2014, em referência ao bicentenário da morte do marquês, Sade foi celebrado por artistas e pesquisadores, tendo seu legado exaltado em exposições de arte, como a *Sade: attaquer le soleil*, iniciada em outubro no Museu d’Orsay, em Paris, e na publicação de estudos acerca de seus escritos.

Objetivo repetir o gesto de Sloterdijk, com o olhar direcionado a outro evento catástrofe que deve ser urgentemente retomado. O marquês de Sade passou quase três décadas de sua vida preso ou internado em sanatórios muito em virtude de seus escritos, nos quais a experiência e a capacidade de imaginação fornecem o prolongamento da intensidade de sentidos eróticos por meio da transgressão. Transgredir é experimentar para além do racional, conduzir a desordem, fugir do gerenciamento da moralidade, e Sade apresentou um violento ataque a toda moral à época em que o nascente humanismo da Revolução Francesa almejava fazer viver o homem natural aliciando “todas as forças que, no fundo, pertencem ao homem integral e deveriam contribuir para o seu desabrochar” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 55).

É certo que Sade, hoje, tem sido objeto de constantes estudos, como os realizados recentemente, sem a censura que o atingia há até poucas décadas. Contudo, ainda evidencia-se, principalmente no senso comum, uma leitura muito mais voltada ao *sadismo* do que ao *sadeano* – a diferença entre os dois termos é radical. Se o primeiro é amplamente difundido como uma perversão sexual ligada ao prazer em provocar dor alheia, o segundo faz referência ao projeto de transgressão de Sade, a recuperação do homem integral em oposição à conduta apregoada pela expansão humanista.

O sadeano vai além de síndrome e sintomas do sadismo, foge da representação, de um regime mimético e normativo, de um padrão. Se Sade buscara tripudiar o projeto humano iluminista pós-Revolução Francesa, a instauração de um controle ainda mais severo que o da monarquia, cabe-nos perceber espólios dessa investida. Para além da controvérsia, para além de relações sexuais animais, corpos retalhados e exaltações de prazer com sofrimento.

A ESCRITA SADEANA

Na nota introdutória de *Sade: a felicidade libertina*, Eliane Robert Moraes defende que o marquês passou de maldito no século XVIII para clandestino no século XIX, até finalmente tornar-se divino no XX (MORAES, 1994, p. 17). Paralelamente a este reconhecimento, o escritor teve seu nome atrelado a um termo médico: em 1886, o Richard Freiherr von Krafft-Ebing, em seu famoso estudo *Psycopathia sexualis*, define o *sadismo* como uma perversão ligada à violência sexual, um “impulso voluptuoso combinado com representação de crueldade” (KRAFFT-EBING, 2000, p. 7) que ocasiona “sob circunstâncias ridiculamente tolas e vis, atos de violência contra a outra pessoa, ou também, na falta de algo melhor, contra qualquer objeto vivo e sensível” (p. 7).

Deleuze, em *Sacher-Masoch: O frio e o cruel*, rechaça tal definição. Ao analisar o processo de transformação de Sade e do escritor austríaco Leopold von Sacher-Masoch em termos clínicos, este último ligado ao *masoquismo*, visto por Krafft-Ebing como uma contraparte ao *sadismo*, Deleuze considera determinante o gesto de se nomear uma doença, um ato “ao mesmo tempo linguístico e semiológico dos mais importantes, na medida em que se liga um nome próprio a um conjunto de signos” (DELEUZE, 2009, p. 18). O julgamento clínico, prossegue, é cheio de preconceitos – é preciso recomeçar fora da clínica.

Ao equiparar Sade e Masoch, na ânsia de mostrar a injustiça com esse segundo ao imaginá-lo simploriamente como um “oposto” do primeiro, Deleuze considera ambos os autores como criadores de uma *pornologia*: há a linguagem erótica, mas esta não se reduz às funções de mando e descrição. Por mais que seus nomes tenham sido utilizados como exemplos para julgamentos clínicos, é errôneo imaginar um como complemento do outro; ou pior, como inversão de signos, como se um fosse o oposto do outro. Como exemplo, Deleuze recorre à anedota de que um masoquista pede para um sádico açoitá-lo, e este incessantemente responde “não bato”.

Para Deleuze são universos diferentes, com técnicas, problemas, preocupações e projetos distintos. É preciso, portanto, ignorar o julgamento clínico e se concentrar no que ele define como o “ponto literário a partir do qual, aliás, foram denominadas as perversões em questão” (DELEUZE, 2009, p. 14). É possível analisar os autores como disseminadores de uma pornologia contrária à pornografia reducionista da violência e do erotismo.

Se por um lado os libertinos descrevem suas estripulias, desde a denominação detalhada das partes de sua vítima que lhe interessam até a ordem das orgias, estes são elementos pessoais da linguagem sadeana. Por outro lado há um fator mais elevado, descrito por Deleuze como um elemento impessoal que “identifica essa violência impessoal com uma Ideia da razão pura, com uma demonstração terrível, capaz de subordinar a si o outro elemento” (DELEUZE, 2009, p. 22). Já em Masoch a linguagem tem uma função dialética, mítica e persuasiva.

Desta forma, a principal diferença entre os autores se dá no estabelecimento de relações contratuais. Para Sade, a vítima não precisa ter consentimento do que virá a seguir, não cabe a ela decidir se é posse ou não de um libertino, nem de que forma este poderá usufruí-la a contento. Para Masoch: "(...) o contrato aparece como a forma ideal e a condição necessária da relação amorosa" (DELEUZE, 2009, p. 76), é a palavra que prende, tudo é acordado antes entre as partes da orgia.

Nem por isso a palavra perde importância para o marquês: "(...) há um movimento particular do contrato que se imagina engendrando a lei, dispondo-se inclusive a se subordinar a ela e a reconhecer sua superioridade" (DELEUZE, 2009, p. 78). No universo sadeano a palavra também prende.

Ao chegarem ao castelo de Silling, cenário onde jovens são encarcerados para servir aos prazeres libertinos em *Os 120 dias de Sodoma*, primeiro livro de Sade, o Duque de Blangis, o Presidente de Curval, Durcet e o Bispo, responsáveis pelo projeto, trabalham num estatuto redigido e assinado dois dias antes do início das jornadas de novembro. Didaticamente, Sade interrompe sua narrativa para "trazê-lo ao conhecimento do nosso leitor que, graças à descrição exata que lhe fizemos de tudo, poderá então acompanhar ligeira e voluptuosamente o relato sem que nada perturbe sua inteligência" (SADE, 2008, p. 53-54). Segue então o regulamento, desde a rotina de horários e alimentação até a sequência de deflorações e orgias.

Durante os 120 dias, porém, as regras são constantemente burladas ou alteradas para melhor servirem aos desejos dos quatro senhores. Cada sujeição é passível de modificação, como se a convivência dentro do castelo fizesse emergir as necessidades de adaptação, aquilo que precisa de uma revisão para ser mais bem aproveitado. Mais do que o regulamento assinado ainda antes da chegada, a palavra que prende é outra, a palavra dita das madames Duclos, Champville, Martaine e Desgranges, responsáveis pelo divertimento às noites com a narração de episódios libertinos vividos por elas. São estas histórias que conduzem o andamento da casa e propõem alterações naquele primeiro regulamento.

Deleuze considera improvável que um sádico se sinta excitado ao sodomizar um masoquista, porque se opõe "a qualquer apelo ao contrato, a qualquer ideia ou teoria do contrato" (DELEUZE, 2009, p. 77) – quando o faz, pode rapidamente alterá-lo ou eliminá-lo, porque suas regras se adequam às situações. Já o masoquista, por mais que esteja sendo açoitado na orgia, tudo está sob seu controle, conforme o acordo estabelecido anteriormente e que não pode ser alterado.

Em comparação com Masoch, conforme Deleuze, a linguagem sadeana se confirma como uma linguagem da negação: a destruição serve como um reverso da criação, a desordem da ordem. Não é a busca pelo prazer dos libertinos, nem o método pouco usual destes para obter prazer, que define a linguagem sadeana. É justamente sua ausência para além dessa contravenção, angústia e busca do gesto único que nega sua própria existência, "os heróis sádicos se desesperam e se enfurecem,

vendo seus crimes reais tão diminutos, em comparação àquela ideia que eles só podem atingir pela onipotência do raciocínio” (DELEUZE, 2009, p. 29).

Deleuze ressalta que, em *Sade*, para dar conta dessa eterna insatisfação, os libertinos contam com um processo de acumulação e aceleração, como as cenas sendo reiteradas, multiplicadas e até sobredeterminadas: em uma das histórias narradas durante *Os 120 dias de Sodoma*, um libertino, “para reunir o incesto, o adultério, a sodomia e o sacrilégio, ele enraba sua filha casada com uma hóstia” (SADE, 2008, p. 311).

Barthes, em *Sade, Fourier, Loiola*, cita duas vezes este mesmo trecho. Escrito durante sua prisão na Bastilha, *Os 120 dias de Sodoma* não chegou a ser concluído por Sade: transferido para o asilo de Charenton em 1803, o escritor, que escondia o manuscrito sob pena de perdê-lo confiscado, foi forçado a abandonar a obra inacabada, encontrada e publicada anos depois da morte de seu autor. Dos quatro meses de história do castelo de Silling, Sade finalizou apenas o primeiro – os três seguintes foram reduzidos a anotações, esboços das ações que seriam desenvolvidas posteriormente.

O catálogo de perversões que Sade reúne nas três partes finais do livro inacabado é percebido por Barthes como exemplo máximo da escrita sadeana. Fora da narrativa, as anotações mostram o virtuosismo da escrita do marquês, fazem aflorar a nova língua fundada pelo celerado. Não uma língua linguística, “atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), mas que só se pode oferecer à definição semiológica de Texto” (BARTHES, 1999, p. 10).

Assim como no trecho duas vezes destacado por Barthes, a escrita sadeana propõe um encadeamento que inicia já na apresentação de suas personagens: os quatro senhores responsáveis pela organização da escola libertina levam suas filhas ao castelo de Silling e as desposam entre eles próprios, num arranjo igualmente descrito no contrato assinado já na chegada. O engenhoso esquema de relações familiares entre os protagonistas de sua história, disposição que facilitaria a unificação de tantos pecados quanto os descritos duas vezes por Barthes, ficou assim:

(...) que o Duque, pai de Julie, tomou Constance, filha de Durcet, por esposa; que Durcet, pai de Constance, tomou Adelaïde, filha do Presidente, por esposa; que o Presidente, pai de Adelaïde, tomou Julie, filha mais velha do Duque, por esposa; e que o Bispo, tio e pai de Aline, tomou as três outras por esposa, e cedeu esta a seus amigos, com ressalva dos direitos que continuava a se reservar sobre ela. (SADE, 2008, p. 17)

Não tentemos desemaranhar tal obra de arte sadeana. Barthes não o fez justamente por crer em tais orações como a grande contribuição dada por Sade,

como seu legado a ser analisado. A “nova língua” do marquês se estabelece como trunfo, é a articulação (e a desarticulação) da linguagem que permite(m) a perversão. Haveria libertinagem em penetrar um pouco de massa de trigo em uma mulher? Há libertinagem se a massa é hóstia, se a mulher é filha de quem enfiou o objeto sagrado, “o crime sadiano existe apenas na proporção da quantidade de linguagem que nele se investe, não porque seja contado ou sonhado, mas porque só a linguagem o pode construir” (BARTHES, 1999, p. 37).

Barthes observa as criações de Sade como uma escrita com valor por si mesma, oposta à escrita que tem valor somente pelo conteúdo. Não o “falar sobre”, mas o “fazer”, os procedimentos próprios do ato da escrita. Barthes não se interessa pelo sadismo porque “o sadismo seria apenas o conteúdo grosseiro (ordinário) do texto sadiano” (BARTHES, 1999, p. 165). É este sadeano que lhe importa.

E, tratando-se de conteúdo, Barthes provoca por selecionar uma trinca de autores reconhecidos principalmente pela acidez de seus escritos:

Lendo textos e não obras, exercendo sobre eles uma vidência que não vai procurar o seu segredo, o seu “conteúdo”, a sua filosofia, mas unicamente a sua felicidade de escrita, posso ter esperança em arrancar Sade, Fourier, Loiola às suas cauções (a religião, a utopia, o sadismo). (BARTHES, 1999, p. 15)

Direcionando Sade ao nível do texto, Barthes elenca o arsenal utilizado pelo marquês para compor suas escritas: percebe a busca pelo isolamento, pelo local reservado às práticas libertinas. O *lugar sadeano* tem, para Barthes, a dupla função de proteger as luxúrias do olhar condenatório dos não-participantes e a exclusividade da ação, em prol da narração, do “acto mudo” (BARTHES, 1999, p. 22). O lugar sadeano é próprio, sob suas regras, como verdadeira autarquia, “com economia, moral e palavras próprias” (p. 23).

Barthes constrói um completo sistema sadeano, desde a funcionalidade dos alimentos (que servem tanto para recompor os libertinos de suas orgias quanto para favorecer a coprofagia) até o vestuário, “adaptado às obrigações impostas pela luxúria: deve desaparecer num segundo” (BARTHES, 1999, p. 26).

Tendo a linguagem à mão, Sade explora a língua por perceber que as palavras triviais não caberiam em suas descrições. As comparações de suas personagens remetem à pintura e à mitologia (BARTHES, 1999, p. 27), como se os leitores fossem instigados a procurar em suas memórias as imagens apontadas por Sade para ter noções de como seria belo ou horrendo o corpo designado à sua descrição: o ventre de Adelaide, a filha do Presidente e esposa de Durcet, era liso como cetim, e “uma moitinha loira e rala fazia as vezes de peristilo, para o templo em que Vênus parecia exigir sua homenagem” (SADE, 2008, p. 32). Por sua vez, Julie, a mulher do Presidente e filha mais

velha do Duque, tinha uma “bunda que poderia ter servido de modelo àquela que Praxíteles esculpiu” (p. 34).

Por outro lado, ele não abandona a funcionalidade: Aline, a filha mais jovem do Duque de Blangis (na verdade, filha bastarda do Bispo), tinha “a bunda um tanto volumosa, mas bem torneada, o mais voluptuoso par de nádegas que se poderia oferecer ao olho de um libertino” (SADE, 2008, p. 35), enquanto a cabeça do pênis de Quebra-cu “lembrava um coração de boi: tinha oito polegadas, três linhas de circunferência” (p. 46), bem de acordo com sua função de deflorar os moradores do castelo.

Dispondo desses elementos, Sade pode enfim montar a cena sadeana. A ordenação, tão explícita em *Os 120 dias de Sodoma*, permeia também outras escritas do marquês – Barthes percebe uma grande ideia de ordem, como se cada elemento da escrita (vestuário, alimentação, descrições físicas) estivesse com uma função determinada, efetivamente como na sintaxe de uma frase, “a luxúria é desenfreada, mas não desordenada” (BARTHES, 1999, p. 31).

A ordem erótica em Sade se dá por si só, por instrução ou porque cada participante sabe qual papel deverá desempenhar na cena sadeana. A unidade mínima dessa cena se dá na posição, “a menor combinação que se pode imaginar, pois apenas reúne uma acção e o seu ponto corpóreo de aplicação” (BARTHES, 1999, p. 33). Contudo, a posição se qualifica de acordo com a relação libertino/vítima (só o Bispo poderia gozar no cu da bastarda Aline) ou com seus estados fisiológicos (a boceta de Julie era pouco apreciada pelos senhores, exceção de seu marido Presidente, porque ela fazia questão de mantê-la na imundice).

Formadas as posições, a unidade seguinte refere-se à operação. Neste caso, especificamente, Barthes subdivide a unidade em dois itens: a figura, o “conjunto simultâneo de posições” (BARTHES, 1999, p. 33), e o episódio, a “sucessão de posições” (p. 33). A última unidade é a própria cena sadeana, elemento constituinte de uma grande narrativa. Sade, o orador, é que mobiliza tais unidades em seu léxico.

Com a ordem erótica definida, há de se estipular as regras gramaticais dessa nova língua de Sade. Barthes percebe que a cena sadeana se desenvolve como um todo: não há limites de participantes de uma orgia, desde que todos estejam ligados de alguma forma. Essa máxima acontece num subconjunto de regras – em primeiro lugar, temos a exaustividade, é preciso que “todos os actores presentes sejam utilizados ao mesmo tempo e, se possível, no mesmo grupo” (BARTHES, 1999, p. 34).

Segue a ordem da ação, da reciprocidade. Barthes considera tal regra capital porque “assimila a erótica sadiana a uma língua verdadeiramente formal, onde não há senão classes de acções e não grupos de indivíduos” (BARTHES, 1999, p. 35). Na gramática sadeana não há uma função definida e, assim, desfaz-se, em Sade, a noção de

gênero. Em *Os 120 dias de Sodoma*, os quatro senhores são sodomizados e arrancam as genitálias de seus homens e mulheres:

Depois de ter cortado rente o pau e os colhões, ele faz uma boceta no moço com uma máquina de ferro em brasa que abre um buraco e o cauteriza logo; ele o fode nessa abertura e estrangula-o com as próprias mãos enquanto esporra. (SADE, 2008, p. 346)

Sade escandaliza pela linguagem, pela forma como dispõe a palavra. Não é possível dissociar a frase (oratória) da figura (erótica) porque há um processo de complementaridade, "formam uma mesma linha, ao longo da qual o libertino circula com a mesma energia" (BARTHES, 1999, p. 36). Somente a escrita de Sade dá conta do que é de Sade, daí revela-se fundamentalmente a necessidade da criação dessa nova língua, com as unidades e regras relacionadas por Barthes como inerentes à cena sadeana:

A sua tarefa, que realiza com sucesso e escândalo constante, é contaminar reciprocamente a erótica e a retórica, a palavra e o crime, introduzir de modo repentino nas convenções da linguagem social as subversões da cena erótica, na mesma época em que o "valor" dessa cena é retirado do tesouro da língua. (BARTHES, 1999, p. 37)

Barthes percebe na escrita sadeana um abalo não apenas nos tabus sociais, mas também na própria linguagem. Adjetivou-se, no senso comum, toda a obra do marquês como sádica, e o termo se desenvolveu como forma de rotulação do ato de sentir prazer com o sofrimento alheio. O autor Sade exerce uma função: é tomado como responsável ou então deve ser evitado.

Toma-se Sade pela inércia majoritária da representação, da normatização e do funcionalismo. O regime representativo não apenas vê as imagens como tais – não se trata somente de um reducionismo, mas de uma perigosa atrofia e reapresentação de um padrão, que oculta a empreitada sadeana de ir à contramão do projeto humano da Revolução Francesa: não por acaso, o próprio marquês passou a ser perseguido, mais para evitar a propagação de suas escritas do que propriamente por seus atos libidinosos.

Justamente esta leitura comum, Barthes instiga a evitar. Fala-se da deformidade feita de suas escritas, da tomada de Sade como um autor realista a quem se avalia apenas pela representação mimética de suas criações. Ao provocar esse caminho da formação de uma nova língua a partir de Sade, Barthes propõe o resgate do escritor Sade – caminho alternativo àquele trilhado pela sociedade que o proíbe, que

enxerga num livro do marquês “apenas uma janela que dá para o real” (BARTHES, 1999, p. 40) e ignora seu processo criativo:

Sendo escritor, e não autor realista, Sade escolhe o discurso em detrimento ao referente: coloca-se sempre do lado da semiosis e não da mimesis: aquilo que ele “representa” é continuamente deformado pelo sentido, e é ao nível do sentido e não do referente que devemos ler. (BARTHES, 1999, p. 40)

Ironia o fato de o próprio Sade ter buscado precisamente o inverso: a criação de uma nova língua não configura a subversão apenas de expor pela escrita aquilo que não deveria ser dito, mas também pelo dizer livre. A escrita é transgressão maior do que aquilo que está sendo dito.

A FILOSOFIA SADEANA

Em *Sade, meu próximo*, Klossowski argumenta que Sade fez uso da linguagem logicamente estruturada para apresentar seu sistema por crer que a “necessidade de se reproduzir e perpetuar que atua em cada indivíduo corresponde à necessidade de se reproduzir e perpetuar pela linguagem” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 16). A partir daí, Klossowski aponta a *contrageneralidade* como objetivo de Sade: se refere ao princípio de generalidade normativa, uma subordinação das funções de viver, que rege a conservação e a propagação da espécie.

Klossowski adjetiva a escrita de Sade não apenas como descritiva, mas também como interpretativa do ato aberrante. Tal ato aberrante revelaria o esgotamento do princípio de identidade, a inexistência do “eu responsável”, a prostituição universal dos seres, a monstruosidade integral, contrária à normatividade – ainda assim, dependente da própria normatividade, porque a transgressão se justifica pela existência de ordem, isto é, de regras que deveriam ser seguidas.

Desta forma, a própria monstruosidade se revela utópica: a perversão tem valor transgressivo pela manutenção das normas. E, “se a espécie humana ‘degenerasse’ completamente (...), poder-se-ia crer que o objetivo de Sade seria atingido; a saber, que não haveria mais ‘monstros’ e o sadismo desapareceria” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 22). Da mesma forma, a monstruosidade integral só pode se realizar na existência das normas e instituições, ou “a ausência de estrutura lógica só se pode verificar pela lógica dada” (p. 23).

O perverso se caracteriza pela constante procura de realização de um feito exclusivo, um gesto único, e só esse perverso está subordinado a essa função, enquanto os demais indivíduos estão subordinados às normas. Paradoxalmente, não há nada menos libertino do que ficar preso a essa ideia fixa, à necessidade de cumprir esse gesto. “Executá-lo vale para a totalidade de existir” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 25).

Se há a procura pelo gesto único, e essa busca define a razão de existir do perverso, do adepto à monstrosidade integral, “não é tanto o perverso que se lembra de seu gesto para recomeçar, mas o gesto que se lembra do perverso” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 26), a própria noção de existência se confirma como suspensão da própria vida. Perversão é tirar a posse da própria vida, do corpo objetificado, coisificado, como suporte dessa filosofia celerada, vetor da execução do ato único. Klossowski complementa: “(...) o perverso, por seu gesto, parece enunciar uma definição da existência e como um julgamento pronunciado sobre a existência. Para que esse gesto confirme, desse modo, o fato de existir, ele deve corresponder a uma representação” (p. 26).

Para Sade, a sodomia se consagra como tipo ideal de perversão, um “gesto específico da contrageneralidade” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 27), pois fere a lei da propagação da espécie, é a morte do indivíduo enquanto espécie – a sodomia se efetiva não apenas pela recusa das funções reprodutivas do indivíduo, mas também como uma agressão, um “simulacro do ato de geração” (p. 27). Em *A filosofia na alcova*, Eugénie é iniciada por Madame de Saint-Ange, que a induz a preferir a sodomia:

Quer a introdução se faça pela frente ou por trás, se a mulher não está acostumada, ela sempre sente dor. Agrada à natureza só nos fazer chegar ao prazer mediante o sofrimento. Mas, uma vez vencida a dor, nada poderá se igualar aos prazeres que gozamos. E o que sentimos na introdução do membro em nosso cu é incontestavelmente preferível a todos os prazeres que proporcionam uma introdução pela frente. Quantos perigos, aliás, a mulher não evita deste modo! Menos riscos para a saúde e nenhum para a gravidez. (SADE, 2008a, p. 30)

Klossowski percebe o gesto sodomita como signo-chave para o “código da perversão” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 27) e ressalta que, em Sade, não há a necessidade de saber a origem e o porquê da propagação da perversão por tratar-se de um fenômeno dado, logo, inerente ao homem.

Sade apresenta essa monstrosidade integral através da linguagem logicamente estruturada, própria da razão, que se adapta ao gesto codificado do perverso e vem “caracterizar a expressão escrita de Sade” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 28). O personagem-tipo sadeano está no mundo cotidiano, no centro das instituições – a perversão está subordinada a uma ordem discursiva, um dispositivo que define a

sexualidade e legitima a perversão. Esse é o “golpe de mestre” de Sade: se a monstrosidade se afirma negativamente, as próprias normas propiciam a perversão. Por isso seu personagem-tipo está diretamente atrelado às instituições que corroboram a ordem discursiva do dispositivo da sexualidade, como bem sabem os quatro senhores de *Os 120 dias de Sodoma*, cada um representando uma instituição de poder, ou como os padres do convento de Sainte Marie-des-Bois, que fazem uso da autoridade religiosa como máscara para propagarem suas perversões contra Justine e as demais vítimas em *Os infortúnios da virtude*.

O gesto do perverso se propaga através do instrumento de generalidade que corresponde à necessidade de reprodução do indivíduo: a linguagem logicamente estruturada. O personagem-tipo sadeano almeja a execução de seu gesto único e “fala” com seu leitor, faz uso da persuasão. Seu gesto não é mais singular, é dividido com o leitor, e assim o personagem-tipo sadeano “invoca sua pertença à espécie humana” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 29).

O personagem-tipo sadeano não justifica seus atos, ele os explica. O discurso do perverso busca adesão no leitor pela cumplicidade, e “cúmplices na aberração não têm necessidade de nenhum argumento para se entenderem” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 30). A palavra do perverso provoca seu interlocutor. Mesmo o interlocutor que rejeita o gesto perverso, ao rejeitá-lo, confessa sua própria singularidade e se autonegligencia no aceite do gesto perverso como “gesto discursivo”. Sendo a perversão um “fenômeno dado”, o pensamento de Sade se reflete, nos desperta, nós o tememos por nós mesmos. Sade não recomenda a perversão, mas a oferece como opção.

Consciente da especificidade de sua filosofia celerada, Sade sugere a prática da apatia, como modo de subversão dos bloqueios morais impostos pelo mundo institucional. Mais uma vez, credita à filosofia sadeana um paralelismo ao propor que “sempre os mesmos impulsos que nos intimidam ao mesmo tempo nos insurgem” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 32). Da própria consciência de estruturas de intimidação como “alma” e “consciência”, deve emergir a apatia como modo de iniciação progressiva à monstrosidade integral.

Assim, sendo a sodomia a morte do indivíduo como espécie, é certo que Sade questiona assim a própria noção de gênero. Homens e mulheres seriam estruturas institucionais de definição e prospecção de normas. Sade apresenta um possível caminho de rejeição a esta estrutura num diálogo de *A filosofia na alcova*:

Eugénie – Ah, entendo. Tal definição também explica-me o termo porra, que eu não havia compreendido bem. E a união das sementes é necessária à formação do feto?

Mme de Saint-Ange – Seguramente, embora esteja comprovado que o feto só deve sua existência à porra do homem; se lançada sozinha,

sem se misturar à da mulher, ela não triunfaria; mas a que fornecemos só faz elaborar, nada cria; ajuda na criação, sem ser sua causa. Vários naturalistas modernos até afirmam que ela é inútil; de onde os moralistas, sempre guiados por essa descoberta, terem concluído, com muita verossimilhança, que neste caso a criança, uma vez formada pelo sangue do pai, só deva sentir ternura por ele. Tal asserção parece-me plausível, e, embora eu seja mulher, não ousarei combatê-la. (SADE, 2008a, p. 35)

Klossowski retorna à definição de perversão como suspensão das funções do viver e do indivíduo, mas adiciona a noção de perda de propriedade, “cujo sentido seria a expropriação do próprio corpo e do corpo de outrem” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 38). O corpo tem uma identidade, um conjunto de normas que o definem enquanto corpo, e tendo seu dono uma propriedade, Sade propõe a refutação da alteridade, a expropriação. “O corpo em si é produto concreto da individualização das forças impulsivas, conforme as normas da espécie” (p. 38).

Sade espelha o discurso de poder – propõe a aniquilação da alteridade da vítima em contraponto à dominação do libertino. Justine, a vítima destituída de alteridade em *Os infortúnios da virtude*, sente os golpes de Bressac lhe arrancado a pele e define o homem como “naturalmente perverso, ele o é pois quase tanto no delírio de suas paixões quanto em sua calma, e nos dois casos os males de seu semelhante podem se tornar prazeres execráveis para ele” (SADE, 2008b, p. 147). O libertino de Sade é quem questiona os limites da vida social, através do complicado jogo entre o delírio de suas paixões e a razão.

Assim, a perversão não seria puramente a contravenção de um obstáculo: é “a recuperação incessante do possível, desde que o estado de coisas existentes eliminou o possível de outra forma de existência” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 23). A transgressão existe como possibilidade de transgredir, reitera-se por um mesmo ato, “nunca é este mesmo ato que se poderia transgredir. Cada vez sua imagem se representa como se nunca tivesse sido executado” (p. 24). O gesto único, ressaltado por Deleuze e Barthes no próprio ato da escrita de Sade.

Contudo, Klossowski complementa: “Sade traduz sua experiência pessoal que a própria natureza condenava a permanecer incomunicável de forma convencional de toda comunicação” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 42). Sade era consciente do enfrentamento a que estava sujeita sua filosofia celerada. Ao fazer uso da linguagem logicamente estruturada como forma de propagação, num modo convencional, o próprio Sade expunha as limitações do êxtase pela linguagem – a *representação* não seria a experiência em si, nem pela reiteração, que tem “por objetivo suscitar um êxtase, este êxtase não pode ser produzido pela linguagem; o que a linguagem descreve são as vidas, as disposições que o preparam” (p. 42).

Sade faz da escrita o modo de atualização do ato aberrante. O romance sadeano produz o êxtase do pensamento, reitera-o ao nível da linguagem logicamente estruturada “pela qual Sade se exprime” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 42). A limitação do descrever a aberração não constitui a experiência sadeana em si, mas Sade usa a estrutura lógica, “ele a ultraja, conservando-a apenas para fazer dela uma dimensão da aberração, não porque a aberração nela é descrita, mas porque o ato aberrante nela é reproduzido” (p. 53). Portanto, o que vale em Sade, segundo Klossowski, não é a representação – a “representação” é uma impossibilidade de representar, é o mostrar. É a imposição de uma verdade, violenta, sem espaço para nada além dela.

CONCLUSÃO

Ao final da Primeira Guerra Mundial, Paul Valery (2000) escreve *La crise de l'esprit*, a crise das certezas e paradigmas, constatação histórica primária de que nós, humanidade, caminhamos para a extinção, tal como outros impérios desapareceram totalmente. Décadas depois, em *Feu la cendre*, Derrida escreve: “Il y a la cendre, mais une cendre n'est pas³” (DERRIDA, 1987, p. 23). Nas cinzas, procuro as brasas. E encontro tais brasas num evento paralelo ao triunfo humanista da Revolução Francesa: as forças obscuras de um homem, inclinado a “revelá-las a seus contemporâneos, sob pena de viver entre eles como um contrabandista moral” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 77).

Sade dá um grito de alforria em contraste com a imanente catástrofe por vir. No mundo violentamente moralista, percebo a necessidade latente de se retomar o pensamento sadeano, assim como Sloterdijk fez com Nietzsche há pouco mais de uma década. Esta retomada, apoiada pelas análises de Deleuze, Barthes e Klossowski, propõe uma resignificação de Sade, um retorno ao seu projeto antimoral, a busca incessante por um gesto único, inalcançável, mas ainda assim constantemente buscado.

Por isso, nada mais ultrajante ao pensamento de Sade do que sua categorização, sua inserção num esquema mimético e logicamente estruturado, como fez Krafft-Ebing e cujo resultado se consolidou mais do que o objeto que o originou: mesmo quem não conheça Sade entende o que é o sadismo, e o toma como característica fundamental dos escritos do marquês. Ironicamente, quanto mais se discute Sade, menos se conhece de Sade.

Se, por um lado, o escritor enfim tornava-se objeto de interesse sem as amarras da época em que viveu, por outro ganhou uma conotação reducionista, cujo

³ “Há aí cinzas, mas uma cinza não há” (Tradução do autor deste artigo).

efeito é uma leitura equivocada sobre seu projeto transgressor. Definir Sade como meramente aquele que sente prazer ao provocar o flagelo alheio é censurar seus escritos com a mesma intensidade que os contemporâneos do marquês fizeram. Dando continuidade à trajetória apresentada por Eliane Robert Moraes, no século XXI devemos retomar o pensamento de Sade em sua potência, ir para além do sadismo e fazer ver o sadeano.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loiola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: 70, s/d.
- DELEUZE, G. *Sacher-Masoch: O frio e o cruel*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- DERRIDA, J. *Feu la cendre*. Paris: Des femmes, 1987.
- KLOSSOWSKI, P. *Sade, meu próximo*. Tradução de Armando Ribeiro. Brasília: Brasiliense, 1985.
- KRAFFT-EBING, R. *Psychopathia sexualis: As histórias de caso*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MORAES, E. R. *Sade: A felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- SADE, M. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. *Os crimes do amor*. Tradução de Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L & PM, 2001.
- _____. *Diálogo entre um padre e um moribundo*. Tradução de Alain François e Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- _____. *A filosofia na alcova*. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008a.
- _____. *Os infortúnios da virtude*. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008b.
- _____. *O marido complacente*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L & PM, 2008c.
- SLOTEDIJK, P. *O quinto "evangelho" de Nietzsche*. Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.
- VALERY, P. La crise de l'esprit. In: DURAND-BOGAERT, F.; HERSANT, Y. (Orgs.). *Europes de l'antiquité au XXe siècle*. Paris: Robert Laffont, 2000, p. 405-414.

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.

