

*Scripta* UNIANDRADE

# **SCRIPTA UNIANDRADE**

Volume 11 Número 1 Jan. - Jun. 2013

ISSN 1679-5520

Publicação Semestral da Pós-Graduação em Letras  
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade  
Vice-Reitora: Prof. Maria Campos de Andrade  
Pró-Reitora Financeira: Prof. 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. Alice Campos de Andrade Lima  
Pró-Reitora de Graduação: Prof. M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade  
Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati

## CORPO EDITORIAL

Anna Stegh Camati, Brunilda T. Reichmann  
Sigrid Renaux, Mail Marques de Azevedo

## CONSELHO CONSULTIVO

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Sílvia Betti (USP), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anelise Corseuil (UFSC), Prof. Dr. Carlos Dahglian (UNESP), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Izarra (USP), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clarissa Menezes Jordão (UFPR), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Munira Mutran (USP), Prof. Dr. Miguel Sanches Neto (UEPG), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Kopschitz Xavier (USP), Prof. Dr. Graham Huggan (Leeds University), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG), Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aimara da Cunha Resende (UFMG), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Célia Arns de Miranda (UFPR), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Simone Regina Dias (UNIVALI), Prof. Dr. Claus Clüver (Indiana University), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Presbiteriana Mackenzie), Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU), Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM).

Projeto gráfico e diagramação eletrônica: Brunilda T. Reichmann  
Revisão: Mail Marques de Azevedo, Anna S. Camati e Brunilda T. Reichmann

---

Scripta Uniandrade / Brunilda T. Reichmann / Anna Stegh  
Camati – v. 11- n. 1 – jan.-jun. 2013

Curitiba: UNIANDRADE, 2013

Publicação semestral  
ISSN 1679-5520

1. Linguística, Letras e Artes – Periódicos  
I. Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE  
– Programa de Pós-Graduação em Letras

---

# sumário

07 Apresentação

## dossiê temático: representações do sujeito pós-moderno

09 A identidade do autor na narrativa autobiográfica:

*Água viva* como possibilidade de indefinição do pacto de leitura

Edson Ribeiro da Silva

31 Por uma estética do desvio: modos alternativos de significar a experiência humana na pós-modernidade

Alessandra Cristina Valério

49 Jogos literários em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho

Déborah Scheidt

67 Representação e identificação do sujeito lírico em músicas de Raul Seixas

Luiz Antonio Caetano da Silva Junior

85 O conceito de dispositivo em Foucault: a emergência histórica do dispositivo do desenvolvimento sustentável e a construção das subjetividades

Noêmia Félix da Silva

Kátia Menezes de Sousa

108 *Habemus Papam*: um orador em diálogo com o mundo

Maria Flávia Figueiredo

Fernando Aparecido Ferreira

## **varia**

**132** “O relógio de ouro” e “A senhora do Galvão”: reescrita e estudo do caráter feminino nos contos machadianos

Cilene Margarete Pereira

**154** Sob o olhar distópico de *Salomé*

Marta Aparecida Garcia Gonçalves

**168** Arte e representação da mulher: da antiguidade à pós-modernidade

Solange Ribeiro de Oliveira

**182** Referências intra e intermediáticas em uma reescritura de *Dom Casmurro*

Mail Marques de Azevedo

**201** Manifestações verbais do pictural

Brunilda T. Reichmann

**217** Da intertextualidade à intermedialidade: o leão como personagem polivalente e polisêmica na literatura e no cinema

Sigrid Renaux

## **resenha**

**242** ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996)

Regina Kohlrausch

**247** Dossiês temáticos das próximas edições

**248** Normas para submissão de trabalhos

## apresentação

O presente número da revista *Scripta Uniandrade*, além de publicar artigos que integram o dossiê “Representações do sujeito pós-moderno”, disponibilizou espaço aos autores para resenhas e artigos fora do dossiê, na seção “Varia”. Neste número contamos com a contribuição de treze pesquisadores de doze Instituições de Ensino Superior do país. Aos colaboradores, nossos agradecimentos.

O primeiro trabalho “A identidade do autor na narrativa autobiográfica: *Água viva* como possibilidade de indefinição do pacto de leitura” objetiva estabelecer uma reflexão a partir das ideias de Philippe Lejeune sobre autobiografia, no que se refere à sua visão do autor como sujeito que dispõe de uma identidade. Alessandra Cristina Valério demonstra, em seu artigo “Por uma estética do desvio: modos alternativos de significar a experiência humana na pós-modernidade”, que as narrativas contemporâneas têm enfatizado a desterritorialização e o desenraizamento dos indivíduos que percorrem um espaço cujas fronteiras parecem indistintas e/ou proposto um desvio do aspecto homogeneizante da vida urbana. Sendo assim, as narrativas constroem, com a desaceleração temporal, a apreensão do detalhe e do silêncio, a utilização de mecanismos da memória fabulativa e reinventada e modos alternativos de significar a experiência humana na pós-modernidade. Para ilustrar suas colocações, a autora utiliza três romances contemporâneos: *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa, *A chave da casa* (2008), de Tatiana Salem Levy, e *A vendedora de fósforos* (2011), de Adriana Lunardi.

Os dois artigos seguintes, “Jogos literários em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho”, de Déborah Scheidt, e “Representação e identificação do sujeito lírico em músicas de Raul Seixas”, de Luiz Antonio Caetano da Silva Junior, analisam textos específicos: um romance contemporâneo e a letra da canção “Metamorfose ambulante”. No artigo sobre *Nove noites*, a autora examina as estratégias narrativas utilizadas pelo romancista: a manipulação da referencialidade e da ficcionalidade literárias, o estabelecimento de paralelismos em diferentes níveis da narrativa, o emprego de recursos narrativos que exploram formas não tradicionais de foco narrativo (narração vacilante, autoconsciência e narrador não confiável) e a proposição de um enigma, com a simultânea adoção e subversão da fórmula

da história de detetive. No artigo sobre a letra da canção “Metamorfose ambulante”, o autor discute as estratégias de representação do sujeito lírico alegórico – que transita entre o sujeito moderno e o sujeito pós-moderno – e a condição fronteiriça e híbrida.

Os textos seguintes, intitulados “O conceito de dispositivo em Foucault: a emergência histórica do dispositivo do desenvolvimento sustentável e a construção das subjetividades”, de Noêmia Félix da Silva e Kátia Menezes de Sousa, e “*Habemus papam*: um orador em diálogo com o mundo”, de Maria Flávia Figueiredo e Fernando Aparecido Ferreira, analisam discursos da pós-modernidade. No primeiro, as autoras, tendo como base a noção de dispositivo de Michel Foucault, discutem o discurso jornalístico de cobertura da Conferência da ONU para o Desenvolvimento Sustentável (a Rio+20) e para a apreensão dos elementos contraditórios e paradoxais da construção do dispositivo do desenvolvimento sustentável na atualidade. No segundo, os autores debruçam-se sobre a retórica e as especificidades da linguagem gestual do discurso proferido pelo papa Francisco na primeira aparição na sacada da basílica de São Pedro em Roma, em março de 2013, tendo como embasamento as Teorias da Argumentação e da Percepção Visual.

Os dois primeiros artigos da seção “Varia” têm como objeto de estudo a (re)leitura de um conto e de um drama trágico-poético. Cilene Margarete Pereira, que intitula seu artigo “‘O relógio de ouro’ e ‘A senhora do Galvão’: reescrita e estudo do caráter feminino nos contos machadianos”, apresenta uma leitura da construção e da elaboração da personagem feminina e do narrador machadiano, partindo do conto “O relógio de ouro” (1873), reescrito e publicado posteriormente como “A senhora do Galvão” (1884). Nesse processo de reescrita, dois aspectos interessam à autora: o aproveitamento do tema da revelação da traição masculina no casamento, que ocorre nos dois contos, e a modificação dos processos narrativos que permitem que um texto seja considerado uma “releitura” de outro. Em “Sob o olhar distópico de *Salomé*”, Marta Aparecida Garcia Gonçalves discute o drama *Salomé*, de Oscar Wilde, no qual o escritor irlandês inova e surpreende ao apresentar uma apropriação do episódio bíblico da decapitação de João Batista, do Novo Testamento, de forma cruel e sádica. Segundo a autora, a peça é representativa de categorias ligadas à presença de uma distopia do corpo feminino e busca desconstruir o que se pode denominar de discurso opressor da tradição patriarcal.

Os quatro últimos artigos dessa seção enveredam pelo campo da literatura e a mídia (audio)visual. No primeiro deles, intitulado “Arte e representação da mulher: da antiguidade à pós-modernidade”, Solange Ribeiro de Oliveira analisa (tendo como ponto de partida as semelhanças e diferenças entre três obras de arte – a escultura *Afrodite de Cnidos*, de Praxíteles de Atenas (século 4 a. C.), a pintura *Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1489) e o vídeo *Barbed Hula*, da artista israelense Sigalit Landau (2010)), as transformações na representação da mulher através dos tempos. Mail Marques de Azevedo, no artigo intitulado “Referências intra e intermediáticas em uma reescritura de *Dom Casmurro*”, demonstra como Lúcio Manfredi, ao publicar *Dom Casmurro e os discos voadores* (2010), acrescenta gêneros de literatura de massa – ficção científica, terror gótico e outros – ao romance de Machado de Assis. Brunilda Reichmann, em “Manifestações verbais do pictural”, procura demonstrar a dificuldade de se apreender com clareza algumas características do pictural discutidas por Liliane Louvel e propõe, ao inspirar-se em Louvel, Rajewsky e Clüver, algumas modalidades alternativas de verbalizações picturais na ficção. Em “Da intertextualidade à intermedialidade: o leão como personagem polivalente e polisêmica na literatura e no cinema”, Sigrid Renaux analisa a figura polivalente e polisêmica do leão no conto “A vida breve e feliz de Francis Macomber”, de Ernest Hemingway, e na transposição fílmica *The Macomber Affair*.

Os textos incluídos no dossiê “Representações do sujeito pós-moderno” expressam o apelo do tema e a acuidade do olhar dos pesquisadores sobre o texto literário ou jornalístico. Na seção “Varia”, o diálogo que se estabelece entre leituras e releituras, sejam elas intertextuais ou intermediáticas, conduzem o público leitor a uma profícua reflexão sobre (re)criações literárias ou midiáticas.

As editoras

# A IDENTIDADE DO AUTOR NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA: ÁGUA VIVA COMO POSSIBILIDADE DE INDEFINIÇÃO DO PACTO DE LEITURA

**Edson Ribeiro da Silva** (edribeiro@uol.com.br)

UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

**Resumo:** O presente trabalho objetiva estabelecer uma reflexão a partir das ideias de Philippe Lejeune sobre autobiografia, no que se refere à sua visão do autor como sujeito que dispõe de uma identidade. Haveria requisitos para a autobiografia e o pacto que esta estabelece. A mesma condição do autor como sujeito que se observa e se explica, através da obra autobiográfica, levou Paul Ricoeur a formular o conceito de “identidade narrativa”, a qual seria responsável pela unidade do sujeito-autor consigo mesmo. Analisa-se aqui *Água viva*, de Clarice Lispector, como exemplo de indeterminação no que se refere ao pacto autobiográfico; nela o contrato de leitura oscila entre a autobiografia e a ficção, ao mesmo tempo em que evidencia uma identidade autoral.

**Abstract:** Starting from Philippe Lejeune’s ideas about autobiography, this article aims to reflect on his vision of the author as a subject possessing an identity. There would be requirements for autobiography and the pact that it establishes. This condition of the author as a subject, who tends to examine and explain himself by means of the autobiographical work, conducted Paul Ricoeur to formulate the concept of “narrative identity”, which is supposed to be responsible for the subject-author’s unity as concerns his own self. Here we analyze *Água viva*, by Clarice Lispector, as an example of indeterminacy with respect to the autobiographical pact; in it the reading contract fluctuates between autobiography and fiction, nevertheless it shows evidence of an authorial identity.

**Palavras-chave:** Autobiografia. Identidade. Lejeune. Ricoeur. Lispector.

**Keywords:** Autobiography. Identity. Lejeune. Ricoeur. Lispector.

## Introdução

Quando se fala em identidade, na existência de um sujeito que possa ser reconhecido como possuidor de elementos que o unificam, pode-se lembrar que algumas das principais correntes do pensamento surgidas a partir da metade do século XX a negam peremptoriamente. Por isso, a insistência de um teórico como Philippe Lejeune na identidade do sujeito como autor, no caso da autobiografia, torna-se um instigante meio para se refletir acerca de obras que possuem teor autobiográfico. A identidade residiria na enunciação, pois o autor, como sujeito responsável pelo texto, pode ser reconhecido como um “eu”, o mesmo que, no texto, narra e que aparece como personagem principal. Embora o teórico tenha revisto essa concepção, ela serve como um suporte hermenêutico para se ler a chamada “escrita do eu” e reconhecer nela essa identidade do autor. Paul Ricoeur possui uma visão correspondente: haveria uma identidade do sujeito, mas esta seria possível apenas para aquele que narra. Narrar seria observar-se e mostrar-se como sujeito reconhecível ao leitor. A narrativa autobiográfica seria a escrita de um “eu” que se reconhece porque se constitui ao narrar.

A obra de Clarice Lispector possui o teor de escrita do eu, que pode aparecer de modo mais incisivo, nas crônicas e obras de gênero indefinido, ou através da máscara da ficção, em textos como contos e romances. *Água viva* representa uma posição intermediária entre a escrita mais ficcional e a mais autobiográfica no percurso literário da autora. Levou-a a optar pela ruptura com os gêneros ficcionais, e fazer da escrita do eu uma forma de revelar sua identidade como autora. Mas ainda não é autobiografia, de acordo com o sentido mais corriqueiro do termo. A indefinição entre autobiografia e ficção repousa sobre uma atitude de mascaramento da própria enunciação. Isso ocorre, embora o enunciado corresponda a uma preocupação mais evidente com a veracidade exigida pela autobiografia. Essa condição de indeterminação é uma marca da própria identidade dessa obra dentro da produção clariceana.

## Escritas do eu: autobiografia e ficção

Quando Philippe Lejeune lançou *O pacto autobiográfico*, em 1975, pretendeu que fosse um trabalho pioneiro sobre o gênero autobiografia.

Mais do que isso: uma definição para o gênero, que servisse como uma delimitação para uma pesquisa a ser empreendida. Fazer um balanço acerca da autobiografia na França demandava demarcar o que poderia ser incluído no gênero. E Lejeune segue o modelo habitual das definições, tanto que adota a constante no dicionário Larrouse, acrescida de uma característica fundamental: autobiografias tratam da formação de uma personalidade. Assim:

DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Uma definição simples, com uma ênfase marcante na autorreferencialidade: é preciso que essa pessoa fale de si, não de forma acidental, mas essencial. Não se trata da inclusão de um “eu” que fale de si como integrante de um momento histórico ou fato conhecido. A pessoa faz de si o tema, e contar a história de sua personalidade ganha relevância sobre falar de si como integrante de algo ou de um momento.

Ao tomar a posição da pessoa que fala de si como critério, Lejeune está assumindo a condição de teórico que ainda confia na integridade desse “eu” como unidade. Isso faz com que ele possa enxergar essa pessoa como autor, a partir da concepção tradicional de responsável pelo texto e proprietário daquilo que este expressa. O conceito de autor será fundamental para toda a teoria formulada a respeito da autobiografia por Lejeune. Está presente em *O pacto autobiográfico* e em todas as suas obras que são revisões deste.

Embora Lejeune polemize a natureza da autoria em formas diferentes de biografias, quanto à autobiografia ele não se permite concessões. É preciso que o autor seja pensado como uma pessoa, possuidora de controle sobre seu texto e de elementos que estabeleçam sua identidade. O fato de um “eu” ser idêntico a si mesmo possibilita o pacto autobiográfico: mesmo que o autor escreva fatos recuados no tempo e narre a formação de sua personalidade como uma série de transformações, a existência de um elemento permite que o autor reconheça esse sujeito como unidade. Nas palavras de Lejeune (2008, p. 27, ênfase do autor);

“Em suma, todas as questões de *fidelidade* (problemas da ‘semelhança’) dependem, em última instância, da questão da *autenticidade* (problema de identidade) que gira também em torno do nome próprio.”

Lejeune é específico: o nome próprio seria o fator para a existência de uma identidade do autor com o personagem principal da narrativa. A insistência nessa identidade entre autor e personagem serve como principal elemento para que o teórico diferencie a autobiografia dos demais gêneros, ficcionais ou não. Trata-se de algo que remete ao conhecido conceito de identidade definido desde os gregos, sobretudo por Parmênides, retomado por Heidegger (1996, p. 173) na conferência “Identidade e diferença”, da seguinte maneira: “O princípio da identidade soa, conforme uma fórmula corrente:  $A = A$ . O princípio vale como a suprema lei do pensamento.” Mas o filósofo alemão problematiza tal conceito, que ele vê como comumente aceito, ao enxergar na igualdade um aspecto que merece discussão. Igualdade significaria que, no modo como esse ser se manifesta, não se perceberiam nele mudanças? Seria a igualdade uma permanência de elementos? Ou seja:

Que diz a fórmula  $A = A$ , em que ordinariamente se apresenta o princípio da identidade? A fórmula designa a igualdade de  $A$  e  $A$ . De uma equação fazem parte ao menos dois elementos. Um  $A$  se assemelha a um outro. Quer o princípio da identidade expressar tal coisa? Manifestamente não. (HEIDEGGER, 1996, p. 173)

O que expressaria essa igualdade? Afinal, se é nela que repousa o princípio da identidade, é preciso que algum elemento possa ser reconhecível no ser. Algo não se altera e possibilita um reconhecimento. O que perturba Heidegger é o peso categórico que a igualdade exerce sobre o princípio da identidade. A atitude do filósofo será a de relativizar essa igualdade:

A fórmula mais adequada para o princípio da identidade  $A$  é  $A$  não diz apenas:  $A$  é ele mesmo o mesmo; ela diz antes: consigo mesmo é cada  $A$  ele mesmo o mesmo. Em cada identidade reside a relação “com”, portanto, uma mediação, uma ligação, uma síntese: a união numa unidade. Por isso a identidade aparece, através da história do pensamento ocidental, com o

caráter de unidade. Mas nesta unidade não há absolutamente o insípido vazio daquilo que, em si mesmo desprovido de relações, persiste na monótona uniformidade. (HEIDEGGER, 1996, p. 174)

A afirmação diz mais a respeito da identidade entre autor e personagem do que o conceito de Lejeune parece pressupor. O teórico francês não cita Heidegger nem parece se preocupar com um conceito de identidade que não seja aquele estabelecido pelo pensamento cartesiano. Existe uma unidade que pode ser vista como um ser, que pode olhar para si mesmo e reconhecer-se como possuidor desses elementos que o fazem ver-se como sendo, consigo mesmo, o mesmo. Existe essa relação que pode constituir um “eu” e este vai manifestar-se na forma de autor. A autoria seria assim, em Lejeune, uma espécie de sinalizador para que a pessoa que fala sobre si possa dizer de si própria que ela é, para si mesma, a mesma, apesar de a autobiografia ser a história de uma personalidade. E de, sendo narrativa, contar ao leitor uma ou mais mudanças no estado do personagem.

O personagem principal deve identificar-se com o autor. Trata-se de um dos elementos que podem ser relacionados ao princípio da identidade heideggeriano. É preciso que um autor possa dizer de si que se reconhece como “eu”, sendo para si mesmo o mesmo. Mas é também preciso que ele fale do personagem principal, que ele constitua, em si mesmo, ele mesmo. O que, em princípio, problematiza a relação; é preciso que esse personagem principal seja reconhecido pelo leitor como sendo o mesmo do autor. A importância do pacto autobiográfico reside nisso: estabelecer uma relação contratual, em que o leitor creia na identidade entre autor e personagem principal. Mais do que isso: no texto narrativo, há uma instância interna que assume a voz que narra, ou seja, o narrador. Este não pode, na definição corrente de narrativa, ser confundido com o autor. A voz do narrador é instância interna; o autor, elemento externo ao texto. Mas Lejeune insiste que, mesmo existindo essa instância chamada de narrador, é preciso que ela seja identificada com o autor. O mesmo, novamente, que se estendia ao personagem principal, também se estende ao narrador. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso

que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.” (LEJEUNE, 2008, p. 15)

Essa posição categórica serviu ao teórico para delimitar sua área de pesquisa. Essa posição levou a uma série de revisões, durante anos, em diversos trabalhos. Lejeune acabou por rever a exigência dessa identidade entre autor, narrador e personagem principal. No entanto, a mesma sempre serviu como critério até mesmo quando se pretende incluir uma nova forma de escrita como autobiográfica. O fato é que o que era um substantivo, delimitado, acabou por tornar-se um adjetivo, que pode ser aposto a gêneros como o romance, o conto, a entrevista, o diário, entre outros.

A pesquisa sobre autobiografia transcendeu o limite proposto pela definição dada em *O pacto autobiográfico* e se estende a toda forma de texto em que um “eu” fala de si, de modo explícito ou não. Aos gêneros que assumem tal condição foi dada a denominação de “escritas do eu”, ou seja, neles fica evidente a possibilidade de a identidade entre autor, narrador e personagem tornar-se objeto de experimentações estéticas. A literatura tem sido profícua na invenção de efeitos estéticos a partir da problematização dos pactos possíveis. O que, em princípio, é um pacto apoiado na confiança em uma identidade, torna-se uma série de procedimentos, muitas vezes ambíguos. Um caso notório é o do texto em que a identidade entre autor, narrador e personagem principal ocorre, mas o mesmo é apresentado como romance. Ou aquele em que um narrador em primeira pessoa conta a biografia de uma pessoa real, mas também se definindo como romance. Há outras possibilidades, às vezes dentro da obra de um único autor.

Mas a delimitação feita inicialmente está mais próxima do senso comum e dos modos pelos quais a teoria literária focalizou determinados procedimentos literários. Ela interessa como instrumento de análise de obras que buscam, exatamente, problematizar a identidade proposta por Lejeune em *O pacto autobiográfico*.

### **Autoria e identidade: a narrativa como construção do “eu”**

A identificação entre autor, narrador e personagem principal percorre *O pacto autobiográfico*. Essa posição categórica exigiria de Lejeune uma série de revisões em trabalhos posteriores. No entanto, as revisões

levam o teórico a não mais categorizar como autobiografia apenas um dos gêneros possíveis dentro daquilo que passou a chamar de “escritas do eu” (LEJEUNE, 2008, p. 82). Biografia, autobiografia e escrita do eu confundem-se em *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, conferência em que o teórico relativiza, com a mesma intensidade com que o havia absolutizado, em 1975, o conceito de autor. Aqui, o conceito se estende ora a quem produz o texto, ora a quem é o tema do enunciado, admitindo-se que, na escrita do eu, a coincidência entre autor, narrador personagem não é um requisito. O autor pode ser entendido como responsável pela autoria da vida narrada, mesmo se a obra é redigida por outra pessoa.

No entanto, a passagem por revisões ao longo de anos fez com que o teórico estendesse seus interesses a formas de escrita do eu que, inúmeras vezes, não possuem a intenção estética que caracteriza o texto literário. O oposto também ocorre: narrativas que objetivam efeitos estéticos, antes de se encaixarem em qualquer forma de pacto que não seja a do jogo literário, são vistas a partir de traços biográficos percebidos em personagens, o que as coloca na confluência entre ficção e autobiografia.

Essas posições extremadas podem complexificar aquilo que se pretende demonstrar no presente trabalho, ou seja, que é preciso que se tenha em mente a identidade entre autor, narrador e personagem para que se entendam alguns dos efeitos estéticos perseguidos por escritores que ancoram suas narrativas em experiências pessoais, como é o caso de Clarice Lispector em *Água viva*. Portanto, embora Lejeune tenha feito revisões categóricas de sua tese inicial, esta interessa ao presente trabalho por estar, certamente, próxima ao modo como o gênero autobiografia é focalizado tanto pelo senso comum quanto por estudiosos da escrita do eu. Veja-se o modo como Eliane Zagury, em *A escrita do eu*, não coloca em discussão a identificação entre autor e personagem no gênero autobiográfico: “Nosso enfoque se restringe à literatura de cunho autobiográfico, vale dizer, àquela cujo núcleo temático é a história da vida do autor” (ZAGURY, 1982, p. 14-15). Da mesma forma, é uma condição observada por teóricos das escritas do eu no país:

Com isso, a autobiografia prescinde das mesmas análises narratológicas que o romance. Não seria correto interpretar a originalidade

desse gênero dizendo que ele anula a distinção entre autor, narrador e personagem. Melhor seria observar que ele mantém a distinção entre essas três figuras, embora as represente numa só pessoa. Assim, essa situação autodiegética, eventualmente escolhida pelo romancista, é imposta ao autobiógrafo. O narrador da autobiografia tem a mesma identidade de personagem principal. O fato de ter o mesmo nome o confirma, sendo esse um meio de reconhecimento do gênero. (HERVOT & SAVIETTO, 2009, p. 31)

A reflexão acima sucede a uma abordagem tanto das obras que deram origem ao gênero quanto das principais teorias que o abordam. Após a comparação entre Gusdorf e Lejeune, as autoras fazem da posição assumida acima uma condição para a definição das obras a serem analisadas por elas como sendo autobiografias. Mas, logo em seguida, a observação de que “o mesmo nome o confirma, sendo esse um meio de reconhecimento do gênero” leva a uma diferenciação entre a autobiografia e a ficção que finge sê-lo como recurso estético. Essa diferença remete a Lejeune e seu critério de identidade entre essas instâncias, acima chamadas de “figuras”. Está-se, aqui, portanto, naquele âmbito que leva o próprio autor de cunho biográfico a olhar para o seu texto e defini-lo como ficção ou como autobiografia. *Água viva* é um exemplo notável dessa dupla possibilidade. Um conjunto de crônicas que Clarice Lispector havia publicado no *Jornal do Brasil* torna-se um único texto: *Água viva*, que ostenta na capa a condição de gênero ficcional.

Essa possibilidade de um relato de natureza autobiográfica oscilar entre ficção e memória depende, assim, daquilo que Lejeune chama de pacto autobiográfico. Esse pacto estabelece a veracidade do relato e a identidade entre autor, narrador e personagem principal. Ou seja, o pacto assume uma condição que o relato, por si só, não pode garantir. Seria ele a garantia de que o leitor não precisa de fontes exteriores ao texto para confrontar com o relato e checar a veracidade do mesmo. A confiança no autor como responsável pelo texto é condição para o pacto. Lejeune recoloca o autor em uma posição tantas vezes negada pelo pensamento pós-moderno. Mas a teoria do pacto autobiográfico precisa da noção de um autor como sujeito. Ou seja:

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*, única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. (LEJEUNE, 2008, p. 23, ênfase do autor)

Fica evidente o modo como *nome* se refere a *autor*. O teórico confia nesse nome como sendo o do responsável pelo enunciado e, mais que isso, pela veracidade do que nele se enuncia. A noção cartesiana do autor como “eu” que pode olhar para si mesmo e, a partir de si, construir uma verdade, torna-se fundamental para a existência do pacto autobiográfico. Afinal, é preciso que esse autor seja um sujeito, que ele possua uma identidade; fundamental que esse sujeito apareça como senhor da memória e da linguagem capaz de enunciá-la.

Quando se trata de identidade, Lejeune não a faz residir apenas numa identificação entre autor, narrador e personagem principal. As três instâncias correspondem a elementos que se referem à enunciação, no caso do autor, ou ao enunciado, no caso do narrador e no do personagem principal. Se elas se identificam, é atribuição da enunciação e não do enunciado. Por isso, o teórico faz uma nova distinção categórica entre identidade e semelhança: “Identidade não é semelhança. A identidade é um *fato* imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação*, sujeita a discussões e *nuanças* infinitas, estabelecida a partir do enunciado” (LEJEUNE, 2008, p. 35, ênfase do autor). Está-se diante da diferença capaz de tornar reconhecível um texto fictício, mesmo que de teor autobiográfico. Afinal, esse reconhecimento do teor autobiográfico da ficção, como ocorre em certos romances, depende da semelhança, elemento interno ao enunciado. Mas não se estende ao enunciator, na forma de contrato de veracidade. O enunciator, ou autor, é quem interliga as três instâncias, estabelecendo a identidade entre elas.

É preciso que se retome a definição de identidade de Heidegger. A identidade repousa numa igualdade. É necessário que um sujeito A se reconheça como sendo esse A, ou seja, ele deve se reconhecer como o mesmo para si próprio. Em relação a um texto em que um sujeito se reconheça como autor, esse reconhecimento é responsável pela identidade. Não se trata de um “eu” como narrador que se reconheça como a personagem principal, pois não seria suficiente. É preciso que quem diga “eu” seja o autor e se faça reconhecer como tal. Para Lejeune, ele é reconhecido pelo *nome* ostentado na capa e na folha de rosto. Esse “eu” se reconhece como sendo o mesmo, apesar da passagem do tempo que separa a sua enunciação do momento narrado no enunciado, ou como aquele mesmo em que as mudanças que deram origem à sua personalidade ocorreram. O nome assume uma condição extratextual de veridicção. É o sujeito que assume o texto e o origina. Portanto, esse sujeito deve aparecer ao leitor como sendo o mesmo, seja como objeto do enunciado, seja como enunciatador. Nas palavras de Lejeune (2008, p. 35): “A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado.” Aqui, é necessário que se entenda que o “eu” dito pelo narrador corresponde ao “eu” dito pelo autor. É condição para a autobiografia. Ou seja: “O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação” (LEJEUNE, 2008, p. 36). De posse dessa relação entre o nome do autor e o do sujeito de enunciação, mesmo que configurado como narrador, é possível que se veja como estabelecida a identidade. O autor pode reconhecer-se como ele próprio o mesmo, mas deseja que o leitor também o reconheça como tal. Essa necessidade, que começa como um pacto, anterior ao texto, é satisfeita graças à *semelhança*, elemento interno ao enunciado. Tal *semelhança*, na autobiografia, faz com que ela se pareça com os textos históricos e científicos: é referencial, pois manifesta um mundo real, exterior ao texto. “Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a *semelhança* com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a *imagem do real*” (LEJEUNE, 2008, p. 36). Manter a *semelhança* com o real é a forma pela qual o autor pode manter o pacto

autobiográfico. Trata-se de um elemento necessário a esse pacto, e o teórico dá a ele um novo nome: “O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensivo ao pacto autobiográfico, sendo difícil dissociá-los (...)” (LEJEUNE, 2008, p. 36), pois se trata de uma espécie de juramento de se dizer a verdade.

Trata-se, sem dúvida, de um percurso que começa pelo reconhecimento de um autor, como enunciador do texto, e chega ao enunciado, no qual o narrador é reconhecido como sendo a voz do autor, que fala de si mesmo como objeto do enunciado. Tal percurso só pode ser creditado se o pacto autobiográfico for satisfeito através da necessidade de semelhança com o real. Caso um dos elementos desse percurso destoe dos demais, o contrato estará sujeito às condições do texto ficcional. Há contratos autobiográficos ou biográficos ficcionais, como os que Machado de Assis fez em *Esau e Jacó* e em *Memorial de Aires*. No entanto, esses contratos ficcionais correspondem a convenções que a narrativa reconhece há séculos. Nelas, os prefácios, as notas de rodapé, tudo são recursos ficcionais, e cessam no nome do autor ostentado na capa. Mas há formas que desafiam essas convenções. Por exemplo, *Água viva* ultrapassa o nome de um autor na capa e precisa da ostentação de um gênero, como romance ou ensaio, para estabelecer alguma forma de contrato.

Mas, afinal, se a autobiografia precisa estabelecer uma noção de identidade em relação ao autor, com que objetivo primordial ela faz isso? Esse reconhecimento do sujeito é requisito para que se estabeleça aquilo que Lejeune coloca na sua definição como “história de sua personalidade”, mas também como relato de fatos de uma história pessoal. Essa distinção entre escritas do eu que contam uma história de fatos vivenciados ou a formação de uma personalidade já foi apontada por Zagury (1982, p. 15): “A autobiografia é um gênero complexo, que participa, em princípio, de duas linhas bem contrastantes de desenvolvimento da matéria literária: a narrativa histórica e a prosa lírica”. Para tal autora, escrever autobiografia é atitude ególatra. Quem o faz, quer exhibir-se, seja para focalizar os fatos contidos na sua memória, ou fazer da obra uma forma de compreensão de si mesmo.

Ao tratar desse aspecto, Lejeune continua revendo suas teses iniciais, agora em 2001. Em *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, o teórico parece buscar uma razão primordial para que alguém narre a si mesmo. Busca, de forma ligeira, uma ancoragem em Paul Ricoeur, no modo pelo qual o filósofo francês faz da narrativa um texto no qual o homem pode constituir-se como unidade portadora de sentido. Diz Lejeune (2008, p. 74): “Hoje, sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas. A narrativa é simplesmente viver. A ficção significa inventar algo diferente dessa vida. Li Paul Ricoeur (...), sei que a identidade narrativa não é uma químera”. O filósofo francês insiste nas razões pelas quais se narra:

A história contada diz o *quem* da ação. *Portanto, a identidade do quem não é mais que uma identidade narrativa*. Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, de fato, fadado a uma antinomia sem solução: ou se supõe um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou então se considera, na esteira de Hume e Nietzsche, que esse sujeito idêntico não passa de uma ilusão substancialista, cuja eliminação faz aparecer tão-somente um puro diverso de cognições, emoções e volições. (RICOEUR, 2010, p. 418)

O pensamento de Ricoeur coloca uma aporia, a qual toca no problema primordial da existência ou não de um sujeito idêntico a si mesmo, aquele de que Parmênides e Heidegger tratam como existente, mas cuja negação o pensamento pós-moderno colocou na base de suas considerações. Na verdade, uma aporia que encontra uma solução:

O dilema desaparece se a identidade entendida no sentido de um mesmo (*idem*) for substituída pela identidade entendida no sentido de um si-mesmo (*ipse*); a diferença entre *idem* e *ipse* não é outra senão a diferença entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa. (...) Diferentemente da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida. (RICOEUR, 2010, p. 419)

Torna-se fácil, para Ricoeur, aplicar essa ideia aos grandes narradores autobiográficos, começando por Agostinho, passando por Rousseau, e chegando à ficção autobiográfica, em Proust. A constituição desse sujeito dá-se através da narrativa. É através dela que essa identidade, de um ser que olha o si-mesmo, através das mudanças de estado da narrativa, pode contar a história da sua personalidade, ou as mudanças dentro de sua vida. É a mesma ideia que dá origem ao romance de formação: acompanhar a formação de um sujeito, como identidade.

É uma ideia que pode parecer otimista demais a alguns teóricos pós-modernos, que veriam apenas como ingenuidade a tentativa de formar ou de expressar um sujeito igual a si mesmo. Essa duplicidade entre uma visão multifacetada do sujeito, típica da pós-modernidade, e a necessidade, tão bem expressada por Ricoeur, de um sujeito formar-se a partir da narrativa, fica evidente em inúmeras obras de teor autobiográfico, que oscilam entre a fragmentação e a unidade.

Essa oscilação tem sido motivo para obras de evidente teor experimental. Brincar com os limites entre a autobiografia e a ficção autobiográfica tem resultado em obras que possuem inegável valor estético, ou seja, elas buscam ser literatura, antes de cederem às exigências de quaisquer pactos autobiográficos. Na verdade, fazem das possibilidades de estabelecer algum pacto uma forma de obtenção de efeito estético ou de sentido.

### **A indeterminação entre autobiografia e ficção em *Água viva***

A década de 70 representa, na produção literária de Clarice Lispector, o momento das experimentações mais radicais, feitas a partir dos modos de representação do tempo da narração e da narrativa, assim como dos jogos enunciativos que tornam complexo o estabelecimento dos limites entre confissão e ficção.

*Água viva* representa um momento de ruptura. Escrito em 1973, o texto representa a passagem da autora para textos mais curtos e de ambígua possibilidade de definição como gênero. Não se trata de uma ação em que a ambiguidade dos contratos de leitura seja uma resultante indesejada. A autora queria imprecisar os gêneros que produzia. E a incursão pela própria personalidade, pelas histórias e situações do cotidiano, propicia a produção

de textos que fingem ser, ao mesmo, narrativas autobiográficas e feitas em curto espaço de tempo. Os falsos contratos de leitura tornam-se uma constante: falsos prólogos, que especificam as condições de produção de cada texto, também falsas. Isso ocorre sobretudo nos contos escritos naquela década. No entanto, em tais obras existem os textos devidamente nomeados como contos em um contrato prévio. Em *Água viva*, a principal característica é que a obra não consuma o contrato, mas também não o consome. As pouco mais de noventa páginas da obra apresentam a conformação dos contratos, dos pactos de leitura. O texto contém um “eu” que é a da autora e narradora, expondo ao leitor as condições de produção do texto. No entanto, não é um contrato para um texto que venha logo a seguir, pois essa enunciação no presente percorre a obra. Na verdade, esta se compõe de comentários acerca dessa condição. Tais comentários se avolumam, de forma que a obra acaba por tornar-se uma reflexão sobre a natureza da arte, vista a partir da escritora Clarice Lispector, ou seja, daquele autor que Lejeune considera o princípio que garante identidade ao texto. Um fluxo contínuo, um jorro, que é colocado como escrito sem nenhum planejamento prévio. O texto seria improvisado. E o tema é esse “eu” que escreve sobre um si-mesmo evidentemente reconhecível. Trata-se da autora, da sua rotina, dos seus rituais para escrever. Ou seja, essa condição para o pacto autobiográfico está respeitada. Mesmo que não apareça o nome da narradora-personagem, ela é imediatamente identificada à autora. Existe tal unidade. Embora a obra não conte a história de uma vida ou a formação de uma personalidade, ela se enquadra nas escritas do eu, na situação em que autor, narrador e personagem principal são o mesmo sujeito. Assim, poderia ser autobiografia, segundo os critérios de Lejeune.

Essa condição da crônica clariceana como escrita do eu, que reflete sobre a existência cotidiana, foi apontada por Olga de Sá. Para ela, a crônica reflete sobre o presente; no caso, a história de uma personalidade dá lugar ao fragmento que a exhibe, se não em formação, como fotografia de um instante. Ou seja:

Fascinada pelo fenômeno da vida e, por outro lado, “destinada” pela fatalidade do escrever, Clarice busca, incessantemente, a síntese impossível. Seus últimos livros, a partir de *Água viva*, contêm a obsessiva declaração de

que escreve o “instante já”, e apenas anota o que acontece. O diluído enredo, que ainda subsiste rarefeito em seus primeiros livros, se dissolve, progressivamente, a favor da anotação de cada dia, cada hora, cada minuto que escreve. Como se houvesse uma vida superficial, tecida de fatos, que é preciso esgotar e viver depressa; e uma vida profunda, latente, da qual é urgente contar, instante a instante, as pulsações (...). (SÁ, 1997, p. 201, ênfase da autora)

Sá está falando de livros. Publicações que não aparecem sob a designação de “crônicas”, algo que só viria a acontecer postumamente. Ela fala sobre aqueles livros publicados pela autora na década de 70, durante ou após a atuação da mesma como cronista. Época em que a atenção para o instante como pretexto para a reflexão sobre sentidos da existência coloca a autora numa condição de fazer da reflexão contida no jornal, assinada por ela como sendo textos a respeito de si própria, a base para obras de maior extensão, romances ou contos, que partem de crônicas ou se apropriam de trechos delas. O trecho abaixo é de uma crônica intitulada “Se eu fosse eu”:

“Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentaríamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais. (LISPECTOR, 1984, p. 228-229)

Em seguida, o modo como a crônica foi incorporada ao romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*:

“Se eu fosse eu” parecia representar o maior perigo de viver, parecia a entrada nova do desconhecido. No entanto, Lóri tinha a intuição de que, passadas as primeiras perturbações da festa íntima que haveria, ela teria enfim a experiência do mundo. Bem sabia, experimentaria enfim a plena

dor do mundo. E a sua própria dor de criatura mortal, a dor que aprendera a não sentir. Mas também seria por vezes tomada de um êxtase de prazer puro e legítimo que ela mal podia adivinhar. Aliás já estava adivinhando porque se sentiu sorrindo e também sentiu uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais. (LISPECTOR, 1982, p. 139-140)

A passagem de uma primeira pessoa identificada à autora, assinada por ela como sendo ela própria (autora) a falar de si como tema, sem a máscara que a ficção impõe, para uma terceira pessoa relacionada a uma personagem que não é ela própria (autora), colocaria o texto na condição de não-autobiográfico, segundo a primeira definição de Lejeune. No entanto, assume essa condição, a partir do momento em que pode ser identificada como escrita do eu, quando, em 1984, a crônica “Se eu fosse eu” é publicada em *A descoberta do mundo*. A possibilidade de a transmigração da escrita do eu para o âmbito da ficção representar um procedimento de escrituração típico da autora foi largamente abordado por Edgar César Nolasco, em obras que comparam as crônicas aos textos ficcionais. Segundo o teórico:

Tais questões transitam livremente entre o mundo experimentado e seu mundo literário. Um se superpõe ao outro, travestindo-se de máscaras literárias e deixando entrever aquele traço biográfico que vai marcar e diferenciar radicalmente a sua escrita. (...) E cinzas, restos dispersos podem ser lidos no começo da vida em trânsito e vão marcá-la sempre. Tais restos migram para o mundo da ficção – mundo esse montado, artificialmente, como extremo e diferenciado de qualquer resquício biográfico ou histórico do sujeito – contribuindo, entre outras coisas, para a construção da vida da escritora e de sua própria imagem, mesmo entre aspas, encenando em alto grau imagens de simulacro e representação. (NOLASCO, 2004, p. 149)

Ainda aqui, pode-se falar em ficção, ou seja, na passagem de uma escrita do eu assumida para algum gênero em que essa condição depende de contratos próprios de leitura. O leitor clariceano conhece a autora, no sentido apontado por Lejeune de que um autor só se constitui como tal depois de escrever mais de um livro, pois então pode ser reconhecido através de sua obra. O leitor-ideal clariceano a vê como introspectiva, um daqueles autores que têm na experiência pessoal a fonte para a criação

ficcional. A possibilidade de usar e retirar a máscara garante às obras pertencentes a gêneros ficcionais uma forma mais convencional de contrato de leitura: o pacto com o leitor-ideal, expressão que se enquadra nas palavras de Iser a respeito do mascaramento ficcional:

Ela possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dele, todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta. (ISER, 1996, p. 91)

A experiência, que aqui parece mais generalizada, refere-se à ficção. Ou, mais especificamente, a um certo tipo de ficção, que faz do “eu” uma forma de ancoragem no real. Leitores-ideais percebem essas relações naqueles autores dos quais conhecem as obras.

No entanto, a experiência de Lispector em *Água viva* problematiza essa forma de relação autor-leitor, ou seja, de contrato de leitura. Trata-se, em princípio, da opção por não se poder enquadrar a obra em um gênero literário:

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. (LISPECTOR, 1993, p. 17)

A ideia não se refere apenas àqueles gêneros reconhecíveis dentro dos limites da ficcionalidade. Os limites que se esgarçam referem-se, antes de mais nada, à condição do texto como ensaístico, ou autobiográfico, forma que faz da assinatura na capa uma forma de reconhecimento do “eu” que aparece no texto, até mesmo nas narrativas de fatos isolados, e à possibilidade de o livro ser aproximado dos textos que a autora sempre publicou, como ficção. A impossibilidade de uma classificação tem levado o livro a ostentar, na capa, na folha de rosto, nas páginas dedicadas à “bibliografia e obras da autora” em algumas edições, ou até em historiografias literárias, um ou outro modo de classificação como gênero. Essas classificações vão de “romance” a “ensaio”, passando por classificações ambíguas, como “ensaio autobiográfico” ou “prosa lírica”, as quais se preocupam em estabelecer um contrato de leitura com o leitor

como cliente. Evidentemente, levar o leitor a comprar um romance e a ler a obra como tal é diferente de fazê-lo ler uma autobiografia da autora, mesmo que lírica ou ensaística. Aqui, o pacto que se quer fazer não parte da autora. Sua intenção de não ser pega pelas limitações dos gêneros reconhecíveis é empobrecida.

O leitor iniciante que buscar na obra o pacto autobiográfico não vai encontrá-lo. Mas ele está lá para aquele leitor que reconhece a autora, naquela condição estabelecida por Lejeune. Da mesma forma, a autora joga com seu leitor, ao imprecisar certos limites. A obra foi composta de crônicas, que são gêneros curtos, em que cada texto já é em si o gênero realizado. A autora agrupa diversos desses textos, chegando a um total de cerca de duzentas e cinquenta páginas. Mas ela busca o efeito sugerido pelo título: fluxo contínuo, que não se interrompe em capítulos ou pausas marcadas. E as inúmeras crônicas precisam ganhar unidade. O livro precisa daquela unidade que faz com que o próprio “eu” se reconheça nos episódios das autobiografias extensas. Essa unidade é garantida pelas recorrências ao presente em que se escreve, ao estabelecimento das próprias condições em que a obra está sendo produzida. Assim:

Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada.  
(LISPECTOR, 1993, p. 21)

As referências ao instante-já fazem com que os comentários pareçam inseridos entre os trechos em que existe uma ancoragem no tempo em que se está escrevendo. Ou seja:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o fluxo. (LISPECTOR, 1993, p. 20)

O trecho evidencia o método de composição. O instante-já é composto por fragmentos que acendem e apagam, ou seja, as crônicas já prontas. Mas o fluxo é o elemento que as liga, e dá à obra o efeito de um escrito não planejado. Trata-se de um efeito estético. E a autora precisou trabalhar bastante no texto original para obtê-lo. As duzentas e cinquenta páginas resultam em cerca de noventa. Trata-se, evidentemente, de uma atitude ficcional a buscada pela autora: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia (LISPECTOR, 1993, p. 27).

O conceito primordial de ficção como fingimento transparece aqui. O esforço por rever e cortar trechos não é improviso. É um esforço de escrituração. E como estabelecer, nessa condição ficcional, um pacto de natureza autobiográfica? Lejeune diria que essa condição depende da enunciação, mas não do enunciado. Enunciação no sentido de reconhecimento do autor e de sua identidade como pessoa. De fato, há uma autora dando ao texto a sua unidade que o torna reconhecível como uma obra só, mesmo composta por várias menores. E é possível detectar essa unidade autoral na enunciação. Mas, no caso específico de *Água viva*, não é possível ignorar o enunciado como parte desse pacto. O “eu” que produz o enunciado precisa ser reconhecido como sendo o da autora Clarice Lispector. Diante dessa condição, o “eu” acaba se tornando tema. E ele precisa ser reconhecido, mesmo na ausência de um nome, como sendo o da escritora. Ou seja:

E se digo “eu” é porque não ousou dizer “tu” ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu. (LISPECTOR, 1993, p. 17)

Primeiramente, um “eu” que se define como tal, que quer ser vista como mais que um narrador. “Eu” é do autor, e também daquele que aparece como personagem, quando o texto se reporta a fatos:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado –

perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre a si mesma. (LISPECTOR, 1993, p. 15)

A autora fala da experiência pessoal como pintora amadora. Coloca-se na condição de ser reconhecida por aquele leitor que a identifica como autor no sentido de Lejeune: produtor de mais uma obra. O leitor-ideal clariceano reconhece o “eu” que produz obras de pintura, através de trechos como este, mas a obra dedica diversas páginas ao registro da experiência de pintar. O enunciado faz uma referência ao enunciador, que possibilita o estabelecimento de uma unidade entre personagem e autora. Ou seja, a identidade entre autor, narrador e personagem está mantida. A obra pode ser vista como autobiográfica, mesmo quando se pensa na definição mais categórica do teórico francês.

No entanto, a condição de fingimento a coloca novamente dentro do conceito de ficcionalidade. De fato, deve haver autobiografias que pretendem não ser ficcionais, mas que fingem para seu leitor, na condição de engodo. O que se vê aqui é o fingimento ficcional. E ele quer se referir à enunciação. Condição estranha a dessa obra clariceana, que faz da enunciação o princípio da dispersão dos elementos que poderiam classificá-la como autobiografia incontestável. O enunciado remete a condições verídicas, menos aqueles que se referem à enunciação como se dando em um presente em relação ao qual nenhum trecho da obra tivesse existido anteriormente.

Usar, diante dessa condição, uma classificação esquemática foge aos objetivos da autora. Está-se diante de uma realização de escrita do eu, autobiográfica, em que a identidade entre as três instâncias aparece como evidente. Mas que, para isso, faz uso da máscara típica dos ficcionistas. Trata-se, outra vez, de um jogo, agora buscando transcender às possibilidades de classificação que remetem a gêneros estáticos. É a natureza do texto, como invenção ou representação direta do real, que embaralha as regras do jogo. O pacto autobiográfico, conforme Lejeune, contém um pacto referencial. A fidelidade aos fatos como condição de verdade. É neste sentido que o texto clariceano assume uma condição de complexificação.

Afinal, as referências da narradora à própria enunciação são falsas, rompem com a verdade da referencialidade. Por outro lado, a verdade dos enunciados contidos entre essas remissões à enunciação é detectável como certa. Aqui, há respeito ao pacto autobiográfico de falar a verdade sobre si.

## Conclusão

Existe uma identidade no texto, mantida por essa semelhança do enunciado com a verdade, com o mundo real. Identidade porque torna reconhecível a pessoa da autora como responsável pelo seu texto. Há, de fato, um “eu” que pode reconhecer o si-mesmo quando olha para o resultado de sua obra. Está-se diante da condição para a identidade do “eu” consigo próprio, conforme especificada por Heidegger e por Ricoeur. Da mesma forma, o critério da semelhança faz com que elementos do enunciado evidenciem que este fala sobre a autora. A semelhança, novamente, cria um pacto referencial. Fatos da vida da autora estão lá, reconhecíveis ao leitor-ideal clariceano. O “eu”, tendo narrado, fez do texto um modo de olhar para si e explicar-se. E o leitor pode perceber a existência de um “eu” como autor.

No entanto, já não se pode falar em identidade ou semelhança da obra *Água viva* em relação a outras obras literárias que a tornem focalizável a partir de um gênero. Talvez a ideia de escrita de si ou de autobiografia, esquecendo-se de que este conceito pode limitar um texto a um gênero convencional, seja a forma de se entender, nessa obra, a existência de um pacto de leitura. Que busca ser único, uma identidade da obra, que pode ser reconhecida em si-mesma, mas não quando comparada a outras portadoras de semelhanças.

## REFERÊNCIAS

HEIDEGGER, Martin. “Identidade e diferença”. In: HEIDEGGER, Martin. *Os pensadores: Heidegger*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HERVOT, Brigitte & SAVIETTO, Maria do C. “A escrita autobiográfica”. In: CARLOS, Ana M. & ESTEVES, Antonio R. (Orgs.) *Narrativas do eu: memórias através da escrita*. Bauru/SP: Canal6, 2009.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

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

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NOLASCO, Edgar C. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 3. O tempo narrado. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. Rio de Janeiro: Editora Annablume, 1997.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

---

### **Edson Ribeiro da Silva**

Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Professor do Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade. Escritor e artista plástico.

Artigo recebido em 25 de maio de 2013.

Artigo aceito em 22 de julho de 2013.

# POR UMA ESTÉTICA DO DESVIO: MODOS ALTERNATIVOS DE SIGNIFICAR A EXPERIÊNCIA HUMANA NA PÓS-MODERNIDADE

**Alessandra Cristina Valério** (profealevaler@gmail.com)  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Paraná, Brasil

**Resumo:** No contexto do capitalismo mundial globalizado, a tematização da cidade pelas narrativas contemporâneas tem destacado, reiteradamente, a desterritorialização e o desenraizamento dos indivíduos que percorrem um território cujas fronteiras parecem indistintas. Sentimentos de solidão, desapego e desamparo, comumente, acompanham a perambulação dos sujeitos por espaços incapazes de lhes fornecer alguma ancoragem identitária. Contudo, em face à tendência de representar a vida urbana no seu aspecto homogeneizante, surgem narrativas que propõem um “desvio” da encruzilhada engendrada pelo corolário da globalização. São ficções que apostam na desaceleração temporal, na captura do detalhe, no silêncio, nos mecanismos da memória fabulativa e reinventada como antídoto contra a despersonalização e fragmentação da identidade, constituindo, dessa forma, modos alternativos de significar a experiência humana na pós-modernidade.

**Abstract:** Within the context of world-globalised capitalism, the use of urban spaces as a theme in contemporary narratives has repeatedly put on the spot the deterritorialisation and the uprooting of individuals that roam a territory with seemingly indistinct boundaries. Feelings of solitude, detachment and abandonment usually follow the roaming of subjects through spaces that are unable to offer them any identity affirming anchorage. Contrary to the tendency of representing urban living in its homogenising aspect, however, narratives that propose a “deviation” from the crossroads engendered by the globalisation process have emerged. They are fictions that explore time deceleration, silence, the capture of detail, and the mechanisms of fabled and reinvented memory, as an antidote against depersonalization and identity fragmentation; they constitute, then, alternative ways of giving meaning to human experience in postmodernism.

**Palavras-chave:** Espaço urbano. Tempo. Memória. Identidade. Pós-modernidade.

**Keywords:** Urban space. Time. Memory. Identity. Postmodernism.

## Introdução

Personagens erráticas, migrantes, imigrantes, estrangeiros, viajantes, passageiros que percorrem os espaços urbanos, interurbanos, deslocando-se entre cidades, países e memórias, transitando entre histórias e tempos, são marcas evidentes nas produções literárias contemporâneas. Segundo Regina Dalcastagnè (2003), é notável a ausência de personagens fixas e comunidades estáveis nessas narrativas, assim como há preferência por representar grandes centros urbanos e os desafios que impõem à experiência humana. Nesse contexto de um capitalismo mundial globalizado, a tematização da cidade tende a destacar, reiteradamente, os deslocamentos, a desterritorialização e o desenraizamento dos indivíduos, que percorrem um território cujas fronteiras parecem indistintas.

Essa opção pelo trânsito torna-se mais explícita quando se observa, na literatura contemporânea, a multiplicação dos espaços de passagem, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, corredores, locais provisórios e não identitários, em detrimento da tradicional ancoragem da narrativa à casa e ao território bem demarcado, em uma comunidade estabelecida. São os chamados “não-lugares” que, segundo Marc-Augé (2005) são espaços “não criadores de identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança” (p. 32). Neles se vive a atualidade, a urgência do momento presente: “Vive-se de presente. Presente de percurso” (p. 48). Em muitos casos, os sentimentos de solidão, desapego e desamparo, assim como de alheamento, acompanham a perambulação dos sujeitos que, apesar de estarem sempre em fluxo, parecem nunca sair do lugar.

As tramas de João Gilberto Noll, por exemplo, seria o expoente desse modo de representar a impossibilidade de a experiência urbana converter-se em saber narrável. Viagens sem destino ou objetivo, sem bagagens, nomadismo absoluto, estado em que não faz nenhuma diferença estar no Brasil, na Europa ou no Nordeste: “(...) uma banal mesmice pós-moderna cobre todo o território. Passando por experiências desprovidas de qualquer marco temporal além da sucessão esquizofrênica, não causal dos fatos” (AVELAR, 1999, p. 39). Na ficção de Noll, a cidade é apreendida em sua faceta homogeneizadora, em sua capacidade de apagar a diferença promovendo a estandardização, impossibilitando qualquer interação humana que não seja instantânea e superficial. A desconexão entre os eventos narrativos não permite o encadeamento causal entre os fatos, de modo que

a sucessão temporal não adquire inteligibilidade. Pouco importa o que vem antes ou depois, vive-se na urgência do momento, do “aqui-agora”.

Esse modo de estar no mundo desconectado do passado e do futuro, em que o instante é tudo o que existe, constitui, junto ao deslocamento espacial, uma nova sensibilidade temporal também apontada como característica predominante das narrativas contemporâneas. Segundo Beatriz Resende (2008), “Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior de valorização da história e do passado” (p. 27). A ausência de perspectivas ou preocupações com o devir, para a autora, relaciona-se a um “momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista” (p. 27).

Os impactos da globalização na pós-modernidade têm sido, com frequência, apontados como responsáveis por essa modificação nos modos de significar a experiência humana no tempo e no espaço, tematizados pelas narrativas. O aumento dos ritmos de produção e consumo ocorre de modo simultâneo ao encurtamento das distâncias, à remoção de qualquer impedimento espacial que dificulte a circulação de mercadorias e a reposição de capital. É o que David Harvey (2004) denominou de compressão espaço-temporal, ou seja, a “aceleração do ritmo da vida (...) venceu as barreiras espaciais em tal grau que, por vezes, o mundo parece encolher sobre nós” (p. 219). Assim, o grande poder de alcance territorial do capital promove a compressão, provocando, não só a sensação de encolhimento do espaço, como também a contração dos horizontes temporais, a redução do tempo a um presente descontínuo, pulverizado em infindáveis instantes simultâneos.

O tempo presente institui-se, dessa forma, sob a égide do excesso (MARC-AUGÉ, 2005), pela existência de uma superabundância de acontecimentos aliada à sobrecarga de informação que congestiona o momento. O que dificulta a conferência de significado aos eventos que irrompem simultaneamente por todos os lados. Soma-se a isso a ansiedade provocada pela obsolescência acelerada, à qual estão irremediavelmente submetidos os produtos e os objetos que permeiam o nosso cotidiano. Esses objetos, com os quais estabelecemos relações simbólicas, já nascem sob o signo da descartabilidade e da instantaneidade. Daí a dificuldade em atribuir significados à experiência, em alinhar eventos multiplicados, de modo a estabelecer coesão entre eles, uma vez que o desafio, agora, consiste em conferir inteligibilidade ao “mundo” e não apenas a uma comunidade de

fronteiras bem demarcadas: “O que é novo não é que o mundo não tenha, ou tenha pouco ou menos sentido, é antes que experimentemos intensamente a necessidade de dar um sentido ao mundo, e não a certa aldeia ou certa linhagem” (MARC-AUGÉ, 2005, p. 28).

Esse deslocamento do foco das relações sociais e econômicas em nível local, para as relações estabelecidas em um contexto global, contribui para a sensação de um espaço e um tempo que se expandem e se contraem, ao mesmo tempo. A essa reconfiguração atribui-se, comumente, a responsabilidade pelo enfraquecimento dos laços tradicionais do indivíduo com a comunidade e pelo conseqüente sentimento de desapego. Assim, a modernidade, ao romper o referencial protetor da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais, provoca o sentimento de solidão e desamparo. O indivíduo sente-se privado em um mundo em que lhe faltam o apoio psicológico e o sentido de segurança, oferecidos em ambientes mais tradicionais (BAUMAN, 2001).

Embora o conjunto dessas circunstâncias provoque impacto notável nas estruturas de sentimento, na percepção espaço-temporal e na experiência humana, esses desafios não são absorvidos de modo similar por todos os grupos sociais. A tendência é que esses grupos respondam de modos diferentes aos problemas impostos pelo quadro socioeconômico globalizado e busquem formas alternativas de lidar com as figuras do excesso, da superabundância, da instantaneidade e da homogeneização promovidas pelas práticas capitalistas. O mesmo ocorre no âmbito das narrativas: por um lado, percebemos a presença recorrente de uma literatura que enfatiza a desolação, a fragmentação e a impossibilidade de açambarcar o sentido dessa multiplicidade, vivida intensamente pelos indivíduos nas metrópoles; de outro, constata-se uma contrapartida em algumas obras que, apesar de não prescindirem de representar esses mesmos paradoxos, buscam outras estratégias de ressignificação das experiências urbanas. Tais obras apostam em um deslocamento do olhar e em uma tática desviante que procuram estabelecer novas formas de conexão entre os eventos vividos, buscam transformá-los em saber narrável.

Assim, as viagens e a constante movimentação das personagens podem ser lidas pelo viés dolorido da desterritorialização, da perda de referenciais identitários, de todo o corolário dos dramas da globalização, quando comparadas a um imaginário de estabilidade garantido pela existência, no passado, de comunidades fixas; também é possível, porém,

ver nesses deslocamentos a busca por outras perspectivas, outras formas de olhar o mundo. Afinal, o que significa deslocar? Em geral, refere-se à ação de mudar algo de lugar, mas também pode referir-se à mudança de direção, desvio no sentido do movimento. E, embora seja uma manobra banal do cotidiano, pode desencadear conexões imprevisíveis, pois quando trocamos um objeto de lugar ou nos deslocamos para observá-lo sob outro prisma, toda a rede de percepção é alterada. Assim, o mundo que se forma a partir do deslocamento de seres ou objetos é totalmente outro.

Por essa lógica, os romances *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa, *A chave da casa* (2008), de Tatiana Salem Levy, e *A vendedora de fósforos* (2011), de Adriana Lunardi, constituem, no argumento central deste estudo, um eixo diferenciador nas produções literárias contemporâneas. Isso porque oferecem a possibilidade de um olhar alternativo sobre os modos de existência urbana na contemporaneidade, ao enfrentar os desafios impostos por meio de uma estética de desvio, cujo enfoque se dá na desaceleração do tempo e na apreensão do mínimo, do detalhe, do desimportante.

### **Pode ir mais devagar, por favor?**

“O senhor pode ir mais devagar, por favor? Gostaria de apreciar a cidade, expliquei, a fim de não ofendê-lo” (LUNARDI, 2011, p. 126). É o desejo da narradora de *A vendedora de fósforos*, quando refaz o trajeto de volta a uma cidade do Sul, uma das muitas que habitara na infância, a fim de visitar a irmã suicida. O desejo expresso coincide com a convicção de Celina, protagonista de *Rakushisha*: “Posso ir bem devagar, o meu devagar (...) posso escolher o ritmo da minha dificuldade de caminhar” (2007, p. 10). Isso se traduz na necessidade de desacelerar o passo, ao mesmo tempo em que se descondiciona o olhar pelo espaço, ao buscar outros modos de vê-lo, além dos prismas convencionados e moldados pela urgência. Tal prática resulta no desenvolvimento de outra sensibilidade para lidar com a pressão contemporânea.

Recuperar o “prazer de ver”, investir na minúcia e na sutileza, privilegiar o implícito e o silêncio constituem as estratégias utilizadas por uma “literatura da delicadeza”, termo usado por Luciene Azevedo (2004) para nomear as produções de Michel Laub e Adriana Lisboa, ou a reatualização de uma “poética do cotidiano” na definição de Denilson Lopes

(2007). Vistas como contraface das narrativas que tematizam o “peso” de um mundo dominado pela lógica do consumo e voracidade informacional e imagética, essas obras constituiriam uma espécie de resistência e contrapelo à “estética do choque”, pautada na banalização da violência e no gosto pelo abjeto. Mesmo lidando com o trágico e o inexorável, não há opção pelo embrutecimento nem pelo alheamento das personagens. A estratégia é o desvio de foco, o que resulta em esvaziamento da sobrecarga da angústia existencial, na desdramatização dos acontecimentos.

A desaceleração do tempo, como vimos, é um dos recursos empregados por essa literatura para criar um hiato no fluxo alucinante, alimentado pela urgência do presente. A diminuição do ritmo e a adoção de um olhar demorado sobre o entorno aliam-se à reivindicação de um tempo para a reflexão, necessário para a reorientação das personagens diante das fatalidades que marcaram suas trajetórias. Há sempre um imponderável a ser desnudado, a ser revelado no jogo dos passos das protagonistas, mesmo que apenas tangenciado: como o caso de amor destrutivo da narradora de *A chave da casa* (2008), a culpa do marido de Celina na morte da filha em *Rakushisha* (2007), ou os remorsos sentidos pela protagonista por ter roubado o sonho da irmã em *A vendedora de fósforos* (2011).

Por isso, as viagens realizadas nessas narrativas, apesar de se revestirem de uma necessidade existencial, não se confundem com mero nomadismo ou com perambulações a esmo pelo espaço. São viagens de ida e volta: “É preciso que alguma coisa fique por ser concluída (...). O importante é que a data de partida nunca seja o último registro da agenda” (LUNARDI, 2011, p. 61). Como o narrador de Walter Benjamin (1994), que precisa do retorno para conferir inteligibilidade à experiência vivida fora, transformando-a em um saber narrável, as personagens dos romances também necessitam da volta para reconfigurar o conjunto das percepções alteradas, das sensações vividas, dos eventos experimentados em algum tipo de conhecimento passível de ser transmitido. Nesse sentido: “Refazer um trajeto significa anotar-se no mundo. Deixar uma pegada, uma bandeira. Não é apenas o descompromisso da mão única” (LISBOA, 2007, p. 121).

Nessa operação cognitiva de reelaboração do presente, o espaço adquire densidade e, junto à memória, exerce papel fundamental no curso das reflexões vivenciais das narradoras. O detalhe ou o banal, uma sucessão de gestos, quando decalcados do cenário urbano, podem tornar-se objeto de conhecimento ontológico:

Um túnel. Era mais longo e mais escuro em minha memória. Deve ser essa a impressão de quem o atravessa pela primeira vez, sem conhecer o tempo de duração do trajeto. Passados tantos anos e tantos túneis, tem agora o tamanho do seu tamanho: grande para abrigar muitos grafitos, pequeno para se ler o que está escrito, não à tinta, mas por dedos que extraem letras do leito de fumaça. Sei o que as palavras dizem por se tratar de um ardil do idioma, tão familiar que nem precisa ser decifrado. A deus amar é pecado. (LUNARDI, 2011, p. 127)

Na medida em que percorrem os territórios da cidade, os protagonistas mergulham, simultaneamente, nas lembranças pessoais, ativando um mecanismo interativo de transfiguração entre o que veem nas ruas e as experiências já vividas, de modo que tanto o ambiente externo quanto o conteúdo da memória são ressignificados no processo. Como ocorre na passagem em que Haruki, protagonista de *Rakushisha* (2007), influenciado pela proposta de trabalho no Japão, caminha sob a chuva fina pelas ruas do Rio, relembrando carinhosamente o pai. Ao contrário dos demais passantes que correm para não se molhar, Haruki retarda o passo, e a simbiose entre lembrança e ambiente altera, de modo efetivo, tanto a percepção do cenário físico quanto o sentido da rememoração: “A chuva fina deixava o mundo luminoso diante os olhos de Haruki. O asfalto (...) brilhava. Os carros estacionados brilhavam. (...) Até o som das coisas brilhava na chuva” (LISBOA, 2007, p. 16). O efeito também é observável na recriação da memória: “Você ia ficar feliz, velho, ele pensou, esquecendo-se de que não chamava o pai, em vida, de você. Nem de velho, aliás (...). Talvez a morte permitisse outro tipo de intimidade (...)” (p. 16).

Essa dialética entre cidade, memória e experiência permite a constante troca de significados. É como se o tempo, o espaço e o vivido estivessem em permanente negociação de sentido entre si, em posição relacional que permite apreendê-los por diferentes perspectivas. Por isso, o movimento dos protagonistas pelos lugares é fundamental para captar os instantes em que o tempo é suspenso e confere maior visibilidade ao espaço, ou quando este convoca a memória a dar outra legibilidade ao presente, alterando a percepção da própria experiência vivida. Assim, em *Rakushisha*, a expectativa da viagem ao Japão contrasta com o imaginário de Haruki sobre o país, o que influencia o modo como ele olha para o entorno, extraindo beleza incomum que, por sua vez, evoca a memória paterna com intimidade nunca experimentada.

O que se extrai disso é um dispositivo de inter-relação criativa, sempre em processo, que possibilita a compreensão de um dos meios pelos quais os indivíduos seguem criando pequenas redes de afinidades, mesmo nos ambientes mais impessoais. Permite entender como os sujeitos transformam esses espaços em lugares possíveis em que se estabelecerem novas relações sociais; como coordenam elementos pertencentes a tempos diferentes, reinventam o passado com os olhos do presente e tecem os instantes com o auxílio dos fios da memória. Trata-se de uma estratégia de desvio da encruzilhada global urgência/alheamento/massificação que reinveste, sobretudo, em uma forma alternativa de vivenciar as categorias tempo e espaço, desacelerando o primeiro e expandindo o segundo.

A memória é o elemento articulador desse mecanismo e também funciona como uma espécie de antídoto contra a perda dos referenciais identitários e contra a despersonalização. Conforme Huyssen (2000), as práticas memorialísticas abundantes na contemporaneidade estão revestidas de um caráter reativo, o que ele denomina de desestruturação da temporalidade, ou seja, a elevação da “novidade” a uma categoria de valor positivo. Assim, a memória pode ser compreendida como o avesso da aceleração que seduz por mostrar-se como uma forma de refúgio contra os efeitos do culto à velocidade: “Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que nos inspira confiança, mais forte é o desejo de ir mais devagar e mais nos voltarmos para a memória em busca de conforto” (HUYSSSEN, 2000, p. 32). Por isso, a multiplicação, pelas cidades, dos “espaços da memória” ou sítios de identidade teria caráter contestatário por parte das culturas locais e nacionais da estandardização, operada pelas práticas de negação do tempo e do espaço do cibercapitalismo global.

Nos romances, a memória age de modo similar, no sentido de impedir uma pulverização da identidade das personagens, impossibilitando o desaparecimento das heranças familiares, dos vestígios da tradição. Mesmo que esse espólio se constitua, muitas vezes, de fontes dolorosas da experiência, como a lembrança da ausência de entes queridos ou a presença de traumas herdados por vivências dos períodos conturbados da história (ditaduras, guerras). Jameson (2011), em *Fim da temporalidade*, aponta que o enfraquecimento das tradições familiares e consequente desenraizamento dos indivíduos, responsáveis pelo sentido de desapego e solidão, podem ser lidos por uma chave positiva, no sentido de que, mesmo sequestrando o significado de destino, proporcionam certo tipo de liberdade em relação

aos vínculos do passado e às previsões de futuro. Contudo, as operações da memória, nas narrativas, sinalizam a impossibilidade de ver o passado como dissociado do presente, justamente porque apontam para a condição polifônica da existência humana.

Cada indivíduo, nesse sentido, é constituído por um repertório de histórias de vida, de vozes abstraídas de experiências vividas ou herdadas que tornam o seu presente multitemporal: “Como se toda vez em que digo ‘eu’ estivesse dizendo ‘nós’. Nunca falo sozinha, falo sempre na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia” (LEVY, 2008, p. 9). Em *A chave da casa*, a estruturação da trama busca desrecalcar essas vozes, permitindo que falem por si mesmas. Embora sejam, para a protagonista, lembranças dolorosas, há uma consciência aguda de que se trata de uma alteridade que não pode ser apagada, nem tampouco esquecida. A chave, no bojo da narrativa, simboliza a tradição herdada, um legado que por si só já não abre a porta, porque a “casa” não permaneceu intacta aos desdobramentos da história da família. De modo que é necessário transubstanciar essa herança em algum tipo de conhecimento que sirva para reorientar as ações da protagonista. Este é o propósito da sua viagem de volta à Turquia: resgatar o material necessário para a reconstrução da casa, um espaço em que a chave não esteja fadada ao desaparecimento.

Esse sentido palimpséstico do tempo está representado em *A vendedora de fósforos* na forma de um acervo bibliográfico: “O presente era uma biblioteca por arrumar; o trabalho de remover livro a livro pela lombada, abrir a capa e soprar um pouco de ar no miolo” (LUNARDI, 2011, p. 13). Essa imagem recorrente, utilizada pela narradora, remete ao caráter repertoriado da existência humana, evocando a ideia de um tempo que se reinscreve sempre a partir do deslocamento de outras histórias. Em *Rakushisha*, a metáfora fica por conta do resgate da figura da tecelã. Celina é uma artesã de bolsas, descendente das bordadeiras tradicionais do Recife. O seu trabalho consiste em recombinar a técnica repassada por gerações aos materiais disponíveis no momento: “Os bordados nas bolsas que faziam eram sempre mais ou menos irregulares. Como as próprias bolsas, que também nunca se repetiam. Era de propósito que Celina comprava sempre pouca quantidade do mesmo tecido” (LISBOA, 2007, p. 27). Atente-se à sugestão do caráter artesanal de todas essas imagens que podem ser lidas também como um modo de resistência à massificação e uniformização, operadas pela hegemonia da cultura da globalização.

Contudo, se é impossível livrar-se do passado, até porque ele oferece certa ancoragem identitária, tampouco se pode entendê-lo como portador de alguma identidade essencialista, estática, a partir da qual a memória opera. As narrativas parecem ter uma consciência aguda de que se trata de um processo sempre em curso, no qual, se o presente se constrói com os escombros, as histórias ou as linhas do “já-vivido”, também as circunstâncias do momento afetam o modo como se vê ou lida com esse passado. Daí o fato de os títulos das obras analisadas evocarem de modo direto a imagem de um lugar inacessível: *Rakushisha*, que em japonês significa “cabana dos caquis caídos”, faz alusão à casa de Kyorai, discípulo do poeta Basho, a qual era ponto de encontro dos poetas viajantes do século XVII; *A chave da casa* remete à habitação destruída dos familiares da narradora, imigrantes turcos, em uma cidade próxima a Istambul; e *A vendedora de fósforos* recupera a história de Andersen sobre a menina pobre que, impossibilitada de voltar para casa por não ter vendido a quantia necessária de fósforos e por medo de represálias da família, morre de fome e frio.

Não se trata apenas de repetir o mantra moderno “nada do que foi será”, mas de problematizar o papel da memória enquanto portadora de verdades absolutas e que, por um lado, serve de antídoto contra a reverência do “novo”, proporcionando a desaceleração temporal, e, por outro, alerta para o engodo da crença em um passado petrificado, associado ao imaginário de um mundo menos tumultuado, mais estável. É preciso construir a casa para qual se quer voltar. Nesse sentido, os narradores dos romances parecem bem conscientes de que, ao mobilizar a memória para a construção de um conhecimento acerca do presente que os envolve, estão também reinventando o passado: “Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história de imigrações e suas perdas, (...) para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo (...)” (LEVY, 2008, p. 62). A apropriação de histórias outras e a opção pelo recurso da rememoração fabulativa não é apenas um mecanismo autoconsciente, como também declarado: “Escreverei as lembranças de minha irmã para falar de mim com mais verdade” (LUNARDI, 2011, p. 8).

Assim, a memória está para o passado como a ficção está para o enredo. Seu procedimento criativo se apropria de lembranças, relatos, histórias pessoais e alheias reconectando-os de modo inventivo, conforme as necessidades orquestradas pelo presente. Ao jogar, simultaneamente, com imaginação e reminiscência, essa operação sincroniza os tempos de modo

dialético: passado e presente alternam-se em um deslocamento incessante e, em alguns momentos, podem tornar-se indistintos. É isso que faz com que, por exemplo, Celina, ao encontrar uma loja de artesanatos no Japão que vendia sandálias *zori*, compre imediatamente um par para a filha, a qual já não existe. A ideia é guardar na memória a lembrança, forjada por uma saudade do presente, de Alice usando as sandálias:

No apartamento do centro de pesquisas, em Kyoto, tenho um par de sandálias *zori* para Alice. Como reduzi-las ao absurdo que são, como não tê-las comprado, como não ter visto os pés de Alice nos pés da menina japonesa que afagava um gato branco, a um canto da loja? (...) Alice aos sete anos usando suas sandálias *zori* é uma imagem que tento grudar no fundo dos olhos, quem sabe faz-se o caminho inverso e ela se transfere dessa improbabilidade a uma outra improbabilidade, a de me estender seus pés pequeninos e grossos para que eu calce as sandálias japonesas. (LISBOA, 2007, p. 118)

Como observou Ricouer (2007), a imaginação transforma os pensamentos e lembranças em imagens, a memória enquanto rememoração torna essas lembranças imagens passíveis de serem compreendidas e revestidas de significado. Impossível, dessa forma, descolar imaginação e memória, passado e presente, pois seus pontos de intersecção se tornam, muitas vezes, indiscerníveis. Esse procedimento criativo é imprescindível para as personagens, tanto para lidar com as sombras e dores do passado, quanto para evitar que os pontos de ancoragem identitária desapareçam. Mantém, assim, o rastro de seus pertencimentos, reinscrevendo seus modos de existência no mundo. É isso que faz a narradora de *A chave da casa* quando recria a história de seus antepassados; é o que faz Haruki, em *Rakushisha*, ao viajar para o Japão, em busca de um elo entre suas características genéticas e sua história familiar; é também o que realiza a narradora de *A vendedora de fósforos*, quando escreve as memórias da irmã para que possa encontrar seu próprio lugar no mundo. Criam histórias a partir de histórias.

A cidade surge, nesse contexto, como a metáfora por excelência dessa atividade palimpséstica: quem se desloca pela cidade, move-se por entre signos do passado e do presente, forja sua trajetória em meio a outras trajetórias, caminha sobre os rastros de outros caminantes. A cidade, como um “livro de pedra”, na expressão de Benjamin (Citado em RICOUER,

1998), é o espaço em que se destacam os diálogos entre temporalidades disjuntivas (a igreja antiga envolvida por uma praça modernizada). É o lugar em que ocorre a fusão de passado e presente (um velho prédio remodelado com materiais e formas modernas), que aponta para o futuro (um edifício provocador que marca a paisagem pela diferença). Desse modo: “Dotada de memória-palimpsesto, a cidade supõe a sobreposição de camadas do já vivido, sugerindo a ideia de que por detrás de uma cidade há sempre outra e mais outra, em um jogo de suplementos sem fim” (PORTO, 2010, p. 72).

O espaço urbano, nessa perspectiva, adquire outra legibilidade, que se torna mais notável quando comparada às concepções que o associam a um imaginário de hostilidade e impessoalidade. Isso porque, quando vista pela lógica da velocidade, a cidade tende a perder densidade e o espaço se horizontaliza, tornando-se superficial, impossibilitando a interação entre os indivíduos que seguem solitários sua trajetória em meio a uma multidão anônima (JAMESON, 2011). Em *Carne e pedra*, Sennett (2003) compara as cidades contemporâneas ao sistema circulatório humano devido à alta velocidade das redes de transporte. Isso propiciaria a perda do vínculo entre o habitante e o espaço percorrido, gerando sentimento de desapego e desenraizamento. O desenho urbano moderno foi traçado de forma a evitar o contato das pessoas com os lugares e com as outras, graças à largura das avenidas, à ausência de pontos de encontro, à distância percorrida e à velocidade obtida nos transportes. Essa projeção contribui para a alienação dos indivíduos em relação ao espaço, pois os “torna incapazes de representar mentalmente sua própria posição na totalidade em que vivem” (CANCLINI, 1997, p. 75).

Em oposição à visão fragmentária da cidade, as narrativas propõem vê-la como espaço de possibilidade, em que novos encontros podem ocorrer dando origem a formas alternativas de existência. As representações urbanas, nesse caso, têm por objeto os modos pelos quais os indivíduos significam suas experiências no espaço, a forma pela qual subjetivam os ambientes mais impessoais. Assim, Celina personaliza suas caminhadas por Kyoto no Japão, relacionando as ruas aos seus doces preferidos, criando uma rede de familiaridade própria, mesmo em local totalmente inóspito para ela: “Parte da viagem: os doces de feijão. Parte do caminho (...). Como se eu fosse uma bolha dentro de Kyoto e Kyoto tivesse pequenos troféus guardados

só para mim desde que foi fundada há mais de um milênio” (LISBOA, 2007, p. 12).

Do mesmo modo, uma barraca de pepinos confere sabor todo particular às andanças da protagonista de *A chave da casa* por Istambul, pois lembra-lhe um ritual de infância: “Pepinos pequenos, médios e grandes. Inteiros, apenas com sal. Não acreditei, era a primeira vez que via algo do gênero. No entanto, nada me era tão familiar” (LEVY, 2008, p. 87). Ou como o passeio de bicicleta pela cidade faz com que a narradora de *A vendedora de fósforos* se aproprie de modo bem pessoal dos lugares percorridos: “Enquanto eu corria, juntava parede com parede, muro com muro, terrenos baldios e jardins particulares, criando uma ordem alternativa para o lugar (...) inventava dentro da cidade, uma cidade que só eu conhecia” (LUNARDI, 2011, p. 72).

Até mesmo os “não-lugares” podem ser elevados à categoria de “lugar da memória” nessas obras, uma vez que possibilitam a conexão de indivíduos com histórias bem distintas. É o que acontece com Celina e Haruki, que se conheceram no metrô e iniciaram uma relação, embora tenham em comum apenas o interesse pelo livro do poeta Basho: “Parou, no meio do fluxo humano, nos corredores do metrô, e mostrou o livro a Celina. Um desavisado” (LISBOA, 2007, p. 19). Um corredor deflagra também o encontro entre a narradora de *A chave da casa* e seu amante, o início do que depois viria tornar-se uma relação desequilibrada: “Eu lembro bem: você levava livros embaixo do braço e uma pasta de couro claro na mão. Passamos um pelo outro no corredor do sexto andar. Olhamos um nos olhos do outro” (LEVY, 2008, p. 24).

Recorrentemente, ao andarem pelas cidades, as personagens desviam o olhar dos grandes monumentos e se deixam levar pela sutileza dos detalhes, capturando uma espécie de vida latente e silenciosa da grande urbe. Há uma consciência de que cada canto, cada objeto, cada construção guarda uma história e uma razão de ser:

Istambul é uma cidade de portas. (...) não me lembro de outro lugar que tenha me chamado tanto a atenção por suas portas. Cada uma é minuciosamente trabalhada. Não apenas as portas das mesquitas e dos palácios, mas também as ordinárias, das casas das pessoas, dos pequenos estabelecimentos. (...) Quase todas são desenhadas, ornamentadas, e precisam de tempo para ser apreciadas. A cada esquina me deparo com uma

nova porta que me atrai por motivos diferentes: tamanho da fechadura, complexidade dos desenhos, cor da madeira, peso, cheiro. (...) O que me importa é saber que o objeto de meu olhar tem algum significado. (LEVY, 2008, p. 64)

Logo, o espaço urbano, representado nas narrativas, é absolutamente humano. Não se trata de um espaço estático, desreferencializado, despossuído, de um espaço mudo, invariante, mas de um lugar historicizado, heterogêneo, diversificado, eloquente. Um lugar que, apesar de uma complexidade inabarcável, mostra-se como possibilidade, capaz de agenciar novos encontros e novas formas de sociabilidade. Para Doreen Massey, há nas cidades uma “pluralidade de trajetórias, uma simultaneidade de estórias-até-então, cujas conexões são sempre cambiantes e conjunturais, o que faz com que o próprio lugar se forme como um feixe dessas articulações, um aqui-agora em que se encontram diversas trajetórias” (2008, p. 33). O lugar seria, portanto, um espaço múltiplo e relacional, sempre aberto a novas conexões e desconexões, em constante devir.

### **Construindo um “tempo habitável” e um “espaço narrável”**

Em *Arquitetura e narrativa* (1998), Paul Ricoeur traça um paralelo interessante entre as operações da construção e da narração. Segundo o autor, a “arquitetura seria para o espaço, o que a narrativa é para o tempo” (p. 44), no sentido de que ambas estão comprometidas com um procedimento de configuração de uma inteligibilidade a partir da ordenação de elementos desconexos e dispersivos. Trata-se de cruzar o espaço e o tempo através das ações de construir e contar, compreendendo como o espaço se torna um “lugar de vida” por meio das práticas de construir e habitar, assim como o tempo se torna humano por meio da ação de “contar histórias”.

O terceiro tempo ou tempo humano, para Ricoeur, só passa a existir a partir do entrecruzamento e da articulação, em um modo narrativo, do tempo cósmico, físico, objetivamente mensurável (tempo do mundo) com o tempo psíquico, descrito por Santo Agostinho como o “tempo da alma”. Isso porque a narrativa é um exercício cognitivo capaz de ordenar acontecimentos dispersos em um todo coerente, operando a síntese entre

o discordante e o absolutamente heterogêneo. Mesmo que, como afirma o autor, a narrativa moderna busque enfatizar o discordante: “Sempre há uma primeira e última página” (RICOUER, 1998, p. 48). Assim, é somente a partir dessa trama que é possível pensar a temporalidade, desvendando-a no ponto de ruptura e sutura entre o tempo do mundo e o tempo vivido, esclarecendo o inextricável.

Contudo, o destino desse tempo humanizado pela articulação coerente dos acontecimentos nunca é separável de um espaço. As mesmas operações realizadas no processo de humanização do tempo, segundo Ricouer (1998), são reversíveis à construção de um espaço de vida. Assim, se é na simbiose do tempo cronológico e do tempo vivido que surge o terceiro tempo, algo similar ocorre com o espaço: é no entrecruzamento entre o espaço geométrico, uniforme e isotrópico e o espaço percebido pelo corpo que resulta a criação do espaço construído, do espaço humano:

Da mesma forma, o espaço construído é uma espécie de misto entre *lugares de vida* que rodeiam o corpo vivo e um espaço geométrico de três dimensões, no qual todos os *pontos* são lugares quaisquer. Ele também é, poder-se-ia dizer, ao mesmo tempo talhado no espaço cartesiano, no espaço geométrico, onde todos os pontos podem ser, graças às coordenadas cartesianas, deduzidas de outros pontos, e lugar de vida, sítio. À semelhança do presente, que é o centro do tempo narrativo, o sítio é o centro do espaço que se cria, que se constrói. (RICOUER, 1998, p. 45)

Logo, as práticas de construir e habitar o espaço realizam a síntese do heterogêneo, ordenam as concordâncias e discordâncias, as múltiplas referências que compõem uma cidade, tornando-a “narrável”, ou seja, conferindo inteligibilidade às suas conexões. Entenda-se habitar e construir como gestos correlativos que, conforme Ricouer, “implicam ritmos de paradas e de movimentos, de fixação e de deslocamentos. O *lugar* não é somente a *cavidade* onde se fixar, (...) mas também o intervalo a percorrer” (1998, p. 45). O modo como o espaço urbano conjuga as justaposições arquitetônicas de estilos, as distintas temporalidades, a forma como reorganiza o antigo com vistas à chegada do novo, como realiza a fusão entre o culturalmente familiar e o estrangeiro, entre a vida e a morte é muito similar ao modo como se articulam os fatos em um eixo narrativo.

Desse modo, a cidade “narrada”, o espaço humano como “livro de pedra” é polifônico, formado por um emaranhado de histórias de vida

que se materializam em paredes, ruas, avenidas, praças. É capaz de inscrever, de articular um “enredo” para todos esses elementos tão díspares entre si, criando formas de significação indispensáveis à compreensão do modo humano de estar no mundo. O espaço urbano torna-se, por essa perspectiva, um modelo cognitivo de apreensão da condição humana, uma forma de conhecimento do mundo, semelhante à narrativa. Assim, deslocar-se pela cidade, ler essas histórias inscritas no asfalto e no concreto é um gesto que propicia a reorientação de si, a compreensão de seu próprio modo de ocupar esse mundo e as alternativas que são oferecidas.

Se for possível pensar nessa reversibilidade entre narrar e construir/habitar, como proposto por Ricoeur (1998), pode-se afirmar que, nos romances estudados, a proposta consiste em narrar o espaço para construir um tempo habitável. Tendo em vista que o maior desafio contemporâneo está em obter “uma ancoragem espacial e temporal em um mundo de fluxo crescente em redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos” (HUYSSSEN, 2000, p. 34), o ato de mover-se pelo espaço da cidade, para as narradoras, está relacionado à busca de uma continuidade no tempo, de um “núcleo de estabilidade” que permita a manutenção identitária e impeça a perda de referenciais.

Assim, a construção de um tempo habitável passa pela mobilização da memória vivida ou inventada para alinhar os eventos passados e presentes em um todo coerente. A memória também é fundamental na articulação entre as heranças da tradição e as exigências do presente, entre aquilo que deve silenciar e aquilo que não deve desaparecer, sob pena de perda identitária substantiva. Um tempo habitável é aquele capaz de revestir de sentido os gestos e ações, criando redes de afinidades entre o ser e o mundo, evitando o sentimento de desapego e despertencimento.

Contudo, a possibilidade de se “construir/habitar” um tempo, para as narradoras, só ocorre na medida em que a cidade se torna “narrável”. Para isso, é preciso que, desvencilhadas da urgência e da pressa, elas pudessem, por meio de um olhar apurado, compreender as formas pelas quais o tempo e o espaço intercambiam seus significados nos centros urbanos. Aprender como cada construção apresenta um tempo condensado e cada lugar se torna um ponto de encontro de histórias possíveis, como as suas próprias histórias podem confundir-se nesse emaranhado de trajetórias de vida.

Assim, conforme essas relações vão tornando-se inteligíveis para as narradoras, também se tornam mais compreensíveis seus próprios paradoxos. Ao tomarem as cidades como uma espécie de modelo cognitivo do modo humano de existir, as narradoras percebem que, com auxílio da memória, é possível criar um hiato na compressão espaço-temporal, garantindo uma ancoragem no mundo. Desse modo, ao tornarem o espaço passível de ser contado, as narrativas conseguem, simultaneamente, tornar o tempo habitável.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2005.

AVELAR, I. João Gilberto Noll e o fim da viagem. Revista *Travessia*. n. 39. jul-dez. Florianópolis, 1999, p. 187–196.

AZEVEDO, L. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

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

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.

CANCLINI, N. G. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

DALCASTAGNÈ, R. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 33-53, jan./jul. 2003.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2004.

HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2011.

- LEVY, T. S. *A chave da casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UNB, 2007.
- LISBOA, A. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LUNARDI, A. *A vendedora de fósforos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- MASSEY, D. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- RICOUER, P. *Arquitetura e narratividade*. *Urbanisme*, n. 303, nov/dez 1998, p. 44-51.
- \_\_\_\_\_. *La memória, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2007.
- RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- SENNETT, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- PORTO, M. B. Circulações urbanas. In: BERND, Zilá (org.) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

---

**Alessandra Cristina Valério**

Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Pesquisadora CAPES/CNPQ.

Artigo recebido em 24 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 9 de novembro de 2013.

# JOGOS LITERÁRIOS EM *NOVE NOITES*, DE BERNARDO CARVALHO

**Déborah Scheidt** (deborahscheidt@yahoo.com.br)  
Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)  
Paraná, Brasil

**Resumo:** Este artigo examina a presença de jogos literários no romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2002). Extensiva e conscientemente, Carvalho faz uso de quatro estratégias narrativas que, segundo a definição de Peter Hutchinson, podem ser consideradas como “jogos literários”: (i) a manipulação da referencialidade e da ficcionalidade literárias, (ii) o estabelecimento de paralelismos em diferentes níveis da narrativa, (iii) o emprego de recursos narrativos que exploram formas não tradicionais de foco narrativo: narração vacilante, autoconsciência e narrador não confiável e (iv) a proposição de um enigma, com a simultânea adoção e subversão da fórmula da história de detetive. Paradoxalmente, ao brincar com as expectativas do leitor, Carvalho propõe uma reflexão séria sobre o papel da ficção na contemporaneidade.

**Abstract:** This article examines the adoption of literary games in the 2002 novel *Nine Nights*, by Bernardo Carvalho. In an extensive and conscious way, Carvalho makes use of four narrative strategies that, according to Peter Hutchinson, can be termed as “literary games”: (i) the manipulation of the referential and fictional aspects of the literary text, (ii) the establishment of parallelisms on different levels of the text, (iii) the employment of narrative resources that explore non-traditional forms of narrative focus: vacillating narration, self-consciousness and narrative unreliability and (iv) the proposition of an enigma, with the simultaneous adoption and subversion of the detective story formula. By playing with his readers’ expectations, Carvalho, paradoxically, proposes a serious discussion on the role of fiction in contemporaneity.

**Palavras-chave:** *Nove noites*. Bernardo Carvalho. Jogos literários.

**Keywords:** *Nine nights*. Bernardo Carvalho. Literary games.

*A literatura é um jogo de convenções tácitas; violá-las parcial ou totalmente é um dos prazeres (e dos muitos deveres) desse jogo de limites desconhecidos. Por exemplo: cada livro é um mundo idealizado, no entanto normalmente nos satisfaz que seu autor, no âmbito de algumas linhas, o confunda com a realidade, com o universo.<sup>1</sup>*

Jorge Luis Borges

No paratexto do final de *Nove noites*, publicado em 2002, Bernardo Carvalho chama a atenção para o fato de que sua obra é “um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (CARVALHO, 2010, p. 151). Esse esclarecimento, além de tardio, não consegue elucidar várias das questões levantadas pelo romance, muito menos mitigar as sensações de desconforto, perplexidade ou até mesmo irritação que o leitor terá sentido ao longo do processo de leitura.

A trama gira em torno de uma figura histórica, um jovem e relativamente obscuro antropólogo estadunidense – Buell Quain – que na década de 1930 realizou um trabalho de observação participante com os índios Trumai e Krahô, na região do Xingu. As circunstâncias mal explicadas que envolveram a morte de Quain (que dilacerou o próprio corpo antes de se enforcar no meio da selva em 1939) figuram como o elemento deflagrador de uma obsessiva busca pela verdade por parte de um narrador que, apesar de anônimo, compartilha várias características com o autor. Para citar somente duas, o narrador é jornalista, como Carvalho, e tem um histórico familiar na região.

A certa altura, esse narrador começa também a mesclar suas descobertas sobre Quain com suas próprias reminiscências de viagens ao Xingu, onde, durante sua infância, seu pai possuía fazendas, bem como com algumas experiências mais recentes de contato com os índios. Uma hábil técnica narrativa, toda em primeira pessoa, alterna essas memórias e relatos do processo de pesquisa investigativa com a “transcrição” de cartas-testamento deixadas por um certo Manoel Perna, engenheiro contemporâneo de Quain com aspirações literárias e que pretende documentar seu convívio com o antropólogo em nove ocasiões (daí o título do romance). As cartas são destinadas a um desconhecido que eventualmente também visitaria a região à procura da verdade.

Fazem parte da narrativa, além das cartas de Perna, uma série de outras fontes extraliterárias, tais como depoimentos, entrevistas, artigos de jornal, documentos oficiais e fotos, sustentando a atmosfera de história verídica. À medida que a leitura transcorre, e mesmo que pretenda manter a objetividade, o leitor vai se emaranhando nessa teia de fatos históricos, biográficos e ficcionais, impelido tanto a conhecer o desfecho da história – Por que, afinal, Quain se matou? Quem é o destinatário das cartas de Manoel Perna? – quanto a tentar distinguir até que ponto os narradores exercem influência sobre os fatos narrados e quais ou em que medida esses personagens e fatos, são, efetivamente, reais ou ficcionais.

Até o desfecho do romance nada fica esclarecido e essas lacunas precisam ser preenchidas pelo próprio leitor. Cabe aqui a famosa metáfora de Umberto Eco (1979) para quem o texto “é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já dito que ficaram, por assim dizer, em branco” (p. 11). Percebe-se, logo de saída, que em *Nove noites*, Carvalho faz uso intenso e frequente desses jogos pressuposicionais que, em maior ou menor grau, são inerentes a todo texto.

Em se tratando de jogos literários, cumpre-nos defini-los. Em seu uso corriqueiro a palavra “jogo” é bastante imprecisa. Não parece haver muitas características afins entre a amarelinha, a canastra, o *paintball* e o hóquei e ainda assim, todos são classificados sob a mesma denominação. Nas *Investigações filosóficas*, Wittgenstein (1989, p. 38-39) já observava que as atividades chamadas de “jogo” não parecem ter algo verdadeiramente em comum, a não ser similaridades e parentescos. Também na literatura, como demonstra Peter Hutchinson, em *Games Authors Play* (1983, p. 14), os jogos podem assumir as mais diversas configurações com relação aos seus elementos constitutivos, objetivos, ou formas de execução, o que torna defini-los uma tarefa ingrata.

Após analisar as particularidades dos jogos no dia-a-dia e explorar algumas possibilidades de definição, baseadas, entre outras coisas, no nível de “seriedade” da atividade, nas relações entre os participantes e na existência ou não de regras, Hutchinson (1983) ressalta que uma definição muito particularizada poderia pecar, por um lado, por excluir muito do que se costuma classificar como jogo no âmbito da literatura ou, por outro, por necessitar de tantos qualificadores que se tornaria impraticável. Sugere, então, uma definição bastante genérica, porém eficaz, considerando jogo literário

“qualquer recurso lúdico, autoconsciente e extensivo pelo qual um autor estimula uma atitude especulativa ou dedutiva, ou pelo qual ele encoraja o leitor a observar uma relação entre diferentes partes do texto, ou entre o texto e um elemento externo” (p. 14)<sup>2</sup>

Neste trabalho, examinamos quatro aspectos presentes em *Nove noites* que, de acordo com a definição acima, podem ser considerados jogos literários: (i) a manipulação da referencialidade e da ficcionalidade literárias, (ii) o estabelecimento de paralelismos em vários níveis da narrativa, (iii) o emprego de recursos narrativos que exploram formas não tradicionais de foco narrativo: narração vacilante, autoconsciência e narrador não confiável e (iv) a proposição de um enigma, com a simultânea adoção e subversão da fórmula da história de detetive.

## **Jogo de faz de conta**

Do ponto de vista das relações entre os mundos ficcional e referencial, todo texto literário tem um caráter ambíguo, trafegando, mais ou menos indistintamente, entre o falso e o verdadeiro, a mentira e a verdade. Para que a leitura literária ocorra, o autor deve criar uma espécie de jogo de faz de conta, cujas regras são milenares, do qual o leitor deve propor-se espontaneamente a participar. Conceitos como “verossimilhança”, “suspensão voluntária da descrença”, “pacto romanesco” ou “teoria dos mundos possíveis” têm tentado explicar esse jogo ao longo da história da literatura.

Em *Nove noites*, os dados historicamente verificáveis têm um grande peso na construção da narrativa, até mesmo como uma estratégia comercial, segundo o autor esclarece em entrevista (CARVALHO, 2007): “Quando eu escrevi [*Nove noites*], tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: “se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer” (p. 5). E, no entanto, o caráter de jogo fica explicitado na continuação da fala de Carvalho: “Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou” (p. 5).

Além de fotos de Buell Quain e outras figuras históricas dos círculos antropológicos do início do século XX, a orelha da primeira edição mostra, supostamente, o próprio Carvalho quando criança ao lado de um índio amazônico, parecendo reforçar a correspondência entre o romance e a realidade empírica. A presença de “depoimentos” de personalidades da comunidade científica – como os antropólogos Mariza Correia, a quem o livro é dedicado e Luiz de Castro Faria,<sup>3</sup> que teria conhecido Quain pessoalmente – não só corrobora o estilo testemunhal quanto, até mesmo por uma questão legal, (já que o autor se refere nominalmente a pessoas reais contemporâneas à narrativa), aumenta a sensação de veracidade dos acontecimentos relatados.

Em entrevistas, Carvalho dá várias pistas de fatos reais que teriam embasado sua obra. A decisão de adotar um duplo foco narrativo, por exemplo, é assim justificada:

Por outro lado, logo que comecei a fazer a pesquisa, deparei com as cartas de um sujeito, Manoel Perna, um homem do sertão, que havia conhecido Quain nos meses que precederam o seu suicídio, e logo percebi que ele tinha que ser um dos narradores, porque era a pessoa mais próxima do antropólogo quando ele se matou, o único que teria podido revelar alguma coisa sobre o suicídio do amigo, se ainda estivesse vivo. (CARVALHO, 2006, p. 24)

Outros excertos de entrevistas chegam até a se parecer com fragmentos do próprio romance. No trecho abaixo, Carvalho fala da extensa pesquisa biográfica para *Nove noites* e de seus receios legais:

Foi como se, retrospectivamente, a história de Buell Quain desse sentido ao que eu já tinha na cabeça. As coisas se encaixam. Conforme eu ia fazendo, percebia que talvez a história já estivesse pronta. Mas só tive certeza que seria ficção quando percebi que não encontraria a família dele. Ao longo do processo, porém, muitas cartas que eu tinha enviado começaram a ser respondidas. Então fiquei morrendo de medo: se a família aparecesse, ferrava com a minha história. (CARVALHO, 2012)

Compare-se com uma citação do romance, em que a mesma situação aparece exposta de forma mais literária:

Porque agora eu já estava disposto a fazer [da pesquisa] realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa. O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre esteve debaixo dos meus olhos sem que eu nunca a tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível. (CARVALHO, 2010, p. 141)

Mas se por um lado Carvalho explora, tanto intra como extratextualmente, as “referências a pessoas reais”, por outro faz questão de afirmar que “mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção” (CARVALHO, 2012) O autor está, assim, levando ao extremo uma característica própria do texto ficcional, ao mesmo tempo instigando e repelindo – ou pelo menos, negando-se a confirmar, quando lhe é conveniente – as relações com a realidade empírica, criando o que ele próprio chamou de “dispositivo labiríntico” (CARVALHO, 2012).

A complexidade da noção de ficcionalidade está incorporada *ipsis litteris* ao romance, no episódio em que o narrador-jornalista tenta explicar suas intenções literárias a Leusipo, um rapaz Krahô incomodado com o fato de que o narrador “vinha remexer no passado”:

As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditavam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu. Ela não dizia nada a não ser: “O que você quer com o passado?” Repetia. E, diante da sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado. (CARVALHO, 2010, p. 86)

Se por um lado, o argumento do narrador de que “seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade” parece simplificar demais a questão dos limites entre a realidade empírica e o ficcional, por

outro a reação de Leusipo, recusando-se a sequer contemplar as regras do jogo ficcional, também se torna emblemática. O episódio se assemelha a um jogo (ou até mesmo a uma batalha) metaficcional entre autor e leitor, suscitando questões controversas que têm povoado o universo literário há séculos e para as quais não há resposta fácil.

## Jogo de espelhos

Do ponto de vista da referencialidade/ficcionalidade, o jogo proposto por Carvalho consiste, então, como sintetiza Celiza Soares (2007) em “construir uma enunciação que nega e afirma, com a mesma intensidade, o caráter autobiográfico do romance” (p. 33). Cláudia Bergamim (2006, p. 57) retoma a afirmação de Soares para demonstrar que a ambivalência estende-se para além dos questionamentos ontológicos suscitados por *Nove noites*, afetando também os elementos tradicionais da narrativa: o tempo oscila entre 2001 e 1939, o espaço entre São Paulo e selva amazônica e o enredo entre o suicídio do antropólogo e a experiência do jornalista.

Esse ambiente dúplice é bastante favorável à existência de jogos literários. Hutchinson (1983) aponta para o paralelismo (ou espelhamento) como um mecanismo que tem sido largamente utilizado na história da literatura para enriquecer a experiência da leitura ao “sugerir uma perspectiva diferente por meio da qual a ação pode ser vista ou julgada” (p. 28). Uma instância de paralelismo é o fato de que as experiências do antropólogo aparecem, em alguns momentos, como um mero espelho das do narrador-jornalista. Ao relembrar as viagens de sua infância ao Xingu, o narrador observa que “Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios” (CARVALHO, 2010, p. 57). Também ao refletir sobre sua dificuldade em conviver com os Krahôs e compreender a dinâmica de suas relações familiares, o narrador constata que “o próprio Quain teve dificuldade em entender essas relações” (CARVALHO, 2010, p. 87).

Note-se que o foco principal desses paralelismos está em fatos vividos pelo narrador, que, anacronicamente, “também” são válidos para Quain e não vice-versa, como era de se esperar num romance cujo objeto principal é a figura histórica de Buell Quain. Essas técnicas narrativas e jogos literários que delas provêm, refletem, como constata Beatriz Sarlo (2007) uma tendência acadêmica que é fruto de um programa ideológico

bastante contemporâneo: a procura da reconstituição da “textura da vida e a verdade abrigada na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente” (p. 18). Sarlo chama esse fenômeno de “guinada subjetiva”, que seria contemporânea e relacionada à “guinada linguística” das décadas de 1970 e 80.

Em *Nove noites*, a projeção da experiência pessoal vem acompanhada da problemática do contato com o outro, que é outra tendência da literatura contemporânea no Brasil e na América Latina. Diana Klinger (2006) denomina essa antropologização do campo intelectual de “virada etnográfica” (p. 13). Esse movimento inicia-se a partir do momento em que a literatura, assim como a etnografia, se dá conta da impossibilidade da objetividade na descrição do outro, ou seja, na tentativa de descrevê-lo, não só se constrói o outro, como também transforma-se (ou “transtorna-se”) o próprio agente da descrição (KLINGER, 2006, p. 87).

A concepção pós-estruturalista da etnografia e de suas consequências aparece claramente no relato do narrador-engenheiro a respeito de uma das angústias de Quain, em sua busca por um ponto de vista em que ele não estivesse “no seu próprio campo de visão.” Para Manoel Perna, “[a]o contrário dos outros, [Quain] vivia fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver” (CARVALHO, 2010, p. 100). O narrador-engenheiro presume que essa dolorosa consciência de sua própria alteridade seja a causa do ímpeto de fuga que acometeu o antropólogo anteriormente à sua morte, bem como do próprio ato suicida.

Também o confronto do narrador-jornalista com o outro – na figura tanto de Quain quanto do povo Krahô – acaba se transformando num encontro consigo mesmo: “Na busca de dados sobre Quain, o narrador volta ao Xingu para ouvir o que os índios lembram de Quain. Mas não consegue nenhuma informação, e em troca é ele quem lembra da infância, quando acompanhava o pai nas viagens pelas suas fazendas de Mato Grosso e Goiás” (KLINGER, 2012). Em grande parte, o relato do narrador-jornalista desfaz a idealização romântica do encontro entre culturas: sua estada com os Krahô revive seus traumas de infância (quando o Xingu representava o inferno), o *status* dos índios na sociedade é digno de pena, seu asseio deixa a desejar, sua comida é intragável, seus rituais embaraçosos

e sua índole interesseira. Também nesse aspecto existe um espelhamento na atitude de Quain, que em suas cartas teria revelado decepção ao comparar os Krahô aos nativos de Fiji, povo que pesquisara anteriormente e por quem sentira uma profunda admiração.

Além do paralelismo entre o narrador-jornalista e seu objeto de pesquisa, vale sublinhar os paralelismos entre o narrador-jornalista e o narrador-engenheiro, que serão examinados abaixo.

## Jogo de pôquer

A existência dos dois narradores já mencionados, o jornalista anônimo e o engenheiro Manoel Perna é uma outra instância de dualismo na narrativa de especial relevância para este trabalho, já que para Hutchinson (1983, p. 31) a perspectiva por meio da qual uma história é contada oferece a possibilidade de diversos tipos de jogos literários. As três modalidades de jogos listadas por Hutchinson sob esta categoria são: narração vacilante, narração autoconsciente e narrador não-confiável. Todas elas assumem uma posição crucial em *Nove noites*.

Uma narração vacilante entre diferentes focos narrativos é uma das técnicas pelas quais os autores “forçam o leitor a realizar um escrutínio muito maior do texto, a exercer muito mais sua capacidade de julgamento e também a ter que constantemente revisar suas conclusões” (HUTCHINSON, 1983, p. 35). Há, em *Nove noites*, uma divisão bem clara entre os narradores em termos estilísticos: um registro mais utilitário no relato do jornalista e “beletrista” nos trechos das cartas do engenheiro com ambições literárias. Estes últimos são até mesmo transcritos em itálicos para enfatizar seu caráter de citação.

Mas, principalmente, ao apresentar diferentes perspectivas, a narração vacilante confere realismo ao texto literário na medida em que reflete uma particularidade da convivência humana, que é “o problema de se conhecer alguém” (HUTCHINSON, 1983, p. 35). Como vimos, os vários mistérios que circundam a figura de Buell Quain, principalmente os motivos de seu suicídio, são o tema central de *Nove noites* e a técnica narrativa adotada vincula essa problemática à própria estrutura da obra. A narração vacilante aqui não é um efeito de diferentes pontos de vista gerados por diferentes narradores, mas de múltiplas perspectivas das próprias fontes de

informação que embasam o discurso de cada narrador. Ou seja, os próprios narradores não se sentem seguros sobre o que estão narrando.

No parágrafo de abertura do romance, Manoel Perna já acena para essa hesitação, ao afirmar: “Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente” (CARVALHO, 2010, p. 6). O próprio Carvalho reconhece o papel que esse aspecto narrativo “vacilante” da cultura indígena brasileira tem sobre o romance:

Você nunca sabe se os índios estão inventando ou dizendo a verdade. Não dá para confiar em nada. O cara te diz uma coisa hoje, depois é outra completamente diferente. É uma forma de narrar estranha, você não sabe se ele está querendo agradar, se está dizendo aquilo só porque acha que você quer ouvir. O fato é que você nunca sabe onde está pisando. De certa maneira, esse livro é uma literatura à maneira dos índios, pois mantém essa dúvida para o leitor. (CARVALHO, 2012)

No entanto, no romance, a ambiguidade não é prerrogativa dos informantes indígenas. Numa mesma página (CARVALHO, 2010, p. 30) as informações sobre a situação econômica de Quain, provenientes de várias fontes, se contradizem: primeiramente o narrador entrevista Castro Faria, que garante que o antropólogo “era muito rico. Era filho de médicos. Tinha muito dinheiro.” Em seguida, porém, o narrador ressalta que “nada na história familiar indica que Quain viesse de um meio especialmente abastado.” Mais abaixo, ainda, o narrador cita uma carta de Quain à sua supervisora no Museu Nacional, em que o antropólogo evidencia um estado de endividamento e de absoluta pobreza: “Mas prefiro não acumular dívidas. Voltei a Carolina sem sapatos e me sentia inseguro por causa de minha aparência pobre.” Várias outras informações conflitantes sobre Quain não são resolvidas no decorrer da obra.

Além dessa narração hesitante, os narradores compartilham de uma outra característica apontada por Hutchinson como propiciadora de jogos literários: a narração autoconsciente. Ao contrário das narrativas tradicionais em que o papel de narrador é normalmente concedido a um sujeito seguro, objetivo e bom conhecedor de seu ambiente, em muitas das novas “narrativas de si”, de maneira bastante perturbadora, o narrador tende a

tomar o leitor como confidente, desarmando-o com sua “franqueza” e constantemente referindo-se à falibilidade do que está narrando (HUTCHINSON, 1983, p. 32). Ambos os narradores de *Nove noites* são autoconscientes, no sentido de que admitem o papel proeminente que suas subjetividades exercem sobre os fatos narrados.

Várias das falas de Manoel Perna se referem à imaginação como componente inevitável da memória: “O que eu agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites” (CARVALHO, 2010, p. 41); “Muitas vezes não entendi o que dizia, mas ainda assim compreendia o que estava querendo dizer. Eu imaginava” (p. 100). “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever” (p. 119).

Já nos relatos do jornalista é a própria sanidade do narrador que é posta em questão: “O que eu queria dizer não fazia muito sentido, estava contaminado pela loucura dele” (CARVALHO, 2010, p. 102); “Confesso que por um instante, ao averiguar perplexo a carta devolvida, cheguei a cogitar, na minha mente paranóica... (p. 140). “Eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance” (p. 140-41). “Ao vê-lo de olhos fechados contra a luz do sol de inverno, tive uma espécie de alucinação” (p. 145).

Ao escancarar a influência da subjetividade sobre os fatos narrados, seja por excesso de inventividade ou por uma suposta perturbação psíquica, ambos, engenheiro e jornalista, questionam não só a sua credibilidade como narradores, como a própria possibilidade de recuperar a experiência vivida por meio do relato, adentrando em outro dos grandes debates contemporâneos (SARLO, 2007, p. 23).

Tanto a narração vacilante quanto a autoconsciente estão diretamente ligadas ao aspecto da (não) confiabilidade do narrador. Também nesse quesito os narradores de *Nove noites* se assemelham: já no primeiro parágrafo da narrativa, o narrador-engenheiro adverte seu interlocutor misterioso: “Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (CARVALHO, 2010, p. 6). Perna refere-se mais especificamente, como vimos acima, à noção de verdade dos índios. À medida que a leitura transcorre, no entanto, é o próprio leitor que se vê na posição incômoda do interlocutor de Perna, percebendo que a não-confiabilidade se aplica tanto às fontes de informação, indígenas ou não, quanto aos próprios narradores. Perna confessa alguns parágrafos abaixo

ter feito um esforço para esconder a verdade: “Era preciso que ninguém achasse um sentido. É preciso não deixar os mortos tomarem conta dos que ficaram” (CARVALHO, 2010, p. 8).

A existência dessa terrível verdade é reiterada diversas outras vezes no transcorrer do romance e descobri-la, como vimos, é a ideia fixa do narrador-jornalista, que acaba se convencendo que a resposta está numa das oito cartas que Quain teria escrito nos momentos anteriores à sua morte e que é assim descrita pelo engenheiro:

Desde então eu o esperei, seja você quem for. Sabia que viria em busca do que era seu, a carta que ele lhe escrevera antes de se matar e que, por segurança, me desculpe, guardei comigo, desconfiado, já que não podia compreender o que ali estava escrito – embora suspeitasse – nem correr o risco de pedir ao professor Pessoa que me traduzisse aquelas linhas. Foi a única que não remeti ao Rio de Janeiro. (CARVALHO, 2010, p. 10)

À falta de outras evidências, a resolução do mistério da morte do antropólogo passa, cada vez mais, a depender do conteúdo dessa carta, mesmo quando, já próximo do final da narrativa, o narrador confessa que grande parte da pesquisa (e, por conseguinte, seu relato e supostas citações) se baseia em documentos inexistentes: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento e eu imaginei a oitava carta” (CARVALHO, 2010, p. 121). Mas como se nada de anormal tivesse acontecido, a carta e o testamento continuam a ter um papel importante no que resta do enredo:

Tudo o que eu precisava era do teor de uma suposta oitava carta, além das que o etnólogo enviara ao pai, a um missionário e ao cunhado antes de morrer (por que não teria escrito antes à irmã? Ou teria escrito uma oitava carta à irmã?), e de um eventual diário que, segundo a mãe, ele sempre mantinha. A oitava carta e o diário explicariam tudo. Tanto uma coisa como a outra, se é que ainda existiam, só podiam estar com a família. [...] A oitava carta e o diário explicariam tudo. (CARVALHO, 2010, p. 137)

Esse exemplo radical de não-confiabilidade narrativa confere ao romance o que Klinger (2006) chama de “paradoxo [...] de uma linguagem situada entre a hermenêutica do outro e a tautologia de si” (p. 71), ou seja, “uma linguagem dobrada sobre si mesma” (p. 73). Nesse aspecto o jogo

de Carvalho parece ser o de, em pontos cruciais da obra, lembrar ao leitor de que a ficção, ao mesmo tempo em que depende de acordos com o leitor, arquétipos e fórmulas (como veremos mais cuidadosamente abaixo), é uma estratégia discursiva e que o discurso pode facilmente invalidar as regras mais básicas da lógica e da verossimilhança.

## Jogo de gato e rato

Um último aspecto do jogo literário que nos interessa explorar é o aspecto altamente competitivo da narrativa. Hutchinson (1983, p. 1) esclarece que, em termos literários, competição implica no desejo do leitor de conhecer o desfecho de uma situação ao mesmo tempo em que o autor mantém-se determinado a, enquanto lhe for conveniente, impedir que isso aconteça. Hutchinson ressalta ainda que um elemento competitivo entre autor e leitor caracteriza grande parte dos textos literários e praticamente todos os textos ficcionais.

Esse tipo de conflito de interesses caracteriza especialmente bem o jogo classificado como “enigma” (HUTCHINSON, 1984, p. 24) que, por sua vez, fornece o substrato para a modalidade literária da história de detetive ou romance policial. Nesse tipo de literatura, ao contrário da ficção usual – que instiga o leitor a responder à pergunta *O que vai acontecer a seguir?* – a pergunta passa a ser *O que de fato aconteceu?* A fórmula da história de detetive, como explica o analista de fórmulas literárias John Cawelti (1976, p. 80), está centrada na elucidação de um mistério, decorrente de um crime ou transgressão ocorrido anteriormente ao tempo da narrativa.

Em *Nove noites*, o período de mais de 60 anos que separa o fato deflagrador da ação (a morte do antropólogo) do presente da narrativa (o momento em que o narrador-jornalista toma conhecimento do episódio num artigo de jornal e passa a investigá-lo) contribui para aumentar – se não para “fabricar” – o mistério. Os próprios motivos que levam o narrador-jornalista à investigação são obscuros, haja vista um de seus bordões: “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder” (CARVALHO, 2010, p. 11; 23; 53; 121). No entanto, são as cartas-testamento do narrador-engenheiro que apontam, de forma mais contundente, para a existência de um segredo:

Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade. (CARVALHO, 2010, p. 6)

Além do mistério a ser desvendado, essencial para a fórmula detetivesca é, obviamente, a presença de um detetive como protagonista. De certo modo, o narrador-jornalista de *Nove noites* preenche esse requisito, se levarmos em conta que há um ramo específico do jornalismo, celebrado pelo caso Watergate nos EUA, cuja atuação é bastante semelhante à do investigador criminal. Luís C. Eblak de Araújo (2009) afirma que o jornalismo investigativo implica na busca de uma verdade oculta, ou mais especificamente, numa “apuração aprofundada de um tema ‘escondido’ por alguém ou por alguma instituição” (p. 69).

Como os detetives das histórias policiais, o narrador-jornalista persegue à exaustão quaisquer pistas documentais ou testemunhais em busca de evidências para a elucidação do caso: examina documentos aparentemente insignificantes tais como a certidão de nascimento de Quain e até fotos onde ele não aparece, escreve dezenas de cartas a pessoas desconhecidas na esperança de localizar um parente de Quain, viaja a vários lugares seguindo o rastro do antropólogo ou das pessoas que com ele porventura teriam convivido. Como muitos detetives, também recorre à improvisação e ao disfarce, fingindo-se, por exemplo, de entregador para entrar no apartamento de um americano que julga ser o filho perdido do antropólogo.

Várias teorias sobre as causas da morte de Quain com diferentes níveis de plausibilidade são aventadas e investigadas em decorrência das “pistas” levantadas: não se trataria de suicídio, mas de homicídio (CARVALHO, 2010, p. 17). O suicídio seria decorrência de transtornos da personalidade do antropólogo, afeita à perseguição de “miragens” e “mistificações” (p. 31), de uma “doença misteriosa” (p. 19), que poderia ter sido sífilis (p. 35) ou lepra (p. 36), ou meramente de uma crise de loucura (p. 101). Razões políticas também são levantadas – como sentimentos antiamericanos encorajados pelo regime militar que teriam sido a causa da solidão e da depressão que acometeram o antropólogo (p. 39). Possíveis problemas familiares também são considerados: decepção e vergonha por

ter sido vítima de traição amorosa por parte de um irmão ou amigo (p. 76), culpa devido a uma “relação ambígua” com a irmã (p. 77), ou “dificuldades de família” não especificadas (p. 120). Outra possibilidade é a de que Quain estivesse sendo perseguido por alguém imaginário decorrente de alucinações alcoólicas (p. 99) ou de carne e osso (p. 101).

Cawelti (1976, p. 86) esclarece que uma inquirição extensiva como essa, quase como um “desfile” de conjeturas que trespassa toda a narrativa, é típica da fórmula detetivesca clássica. Sua finalidade é influenciar o leitor emocionalmente e confundi-lo com hipóteses em demasia, enquanto prepara o terreno para a atuação final do detetive que, no momento certo, e tendo operado racionalmente durante todo o percurso, oferece a solução definitiva para o mistério.

Em *Nove noites*, no entanto, não pode haver uma solução baseada na racionalidade e na verossimilhança, haja vista que, como observamos acima, a solução se fundamenta na oitava carta e no “testamento” de Manoel Perna, ambas evidências confessadamente fabricadas pelo narrador. O embaralhamento da ordem cronológica dos acontecimentos faz com que só no final do livro o leitor descubra que o próprio fator motivador da trama é, na verdade, fruto da imaginação do narrador: enquanto cuidava do pai internado em um hospital anos antes de sua investigação sobre Quain, o narrador havia ouvido um velho fotógrafo americano na cama ao lado chamá-lo de “Bill Cohen”. Após ter contato com a história de Buell Quain em 2001, o narrador reinterpreta as palavras do americano, convencendo-se de que o que o americano realmente quis dizer era o nome do antropólogo. Ou seja, a pista mais relevante para a solução do mistério não passa de uma miragem.

Cuidadosamente, Carvalho estabelece o padrão de ação da história de detetive em suas primeiras fases – (i) apresentação de um detetive, (ii) crime e pistas e (iii) investigação – subvertendo-a, porém, nas fases finais – (iv) anúncio da solução, (v) explicação da solução, (vi) desfecho (CAWELTI, 1976, p. 82) – que não acontecem, pelo menos não com a coerência interna pressuposta pela fórmula tradicional. *Nove noites* anuncia um padrão de história de mistério, porém não proporciona os benefícios dessa modalidade literária: a reconfortante fantasia de que todos os problemas têm uma solução clara e racional, ou simplesmente o prazer do leitor em participar do triunfo do herói sobre obstáculos que à primeira vista pareciam intransponíveis (CAWELTI, 1976, p. 43).

## Considerações finais

Extensiva e conscientemente, como ficou claro na análise do texto e paratexto, nas falas autorais e nos estudos críticos sobre *Nove noites*, Carvalho faz uso de uma ludicidade um tanto maliciosa, que pretende, em primeiro lugar, criar relações duvidosas entre elementos do enredo e da realidade empírica ao manipular aspectos da referencialidade e da ficcionalidade literárias. Também são estabelecidas relações internas entre os narradores e entre o narrador-jornalista e o objeto de sua pesquisa, em jogos de paralelismo que exploram problemáticas levantadas pela literatura contemporânea, tais como o retorno do “eu” e a antropologização da esfera cultural. O foco narrativo é “transtornado” pela singularidade dos narradores, que se mostram permanentemente incertos sobre o que relatam, não demonstram pudor em exibir suas falhas e ficcionalizam os fatos abertamente, chamando a atenção para o papel da subjetividade no relato de experiências e para a própria linguagem em sua materialidade. A manipulação das expectativas do leitor é um outro artifício de Carvalho, que em alguns momentos acena para certos padrões literários, para frustrá-los logo a seguir. Por meio desses sofisticados jogos Carvalho atinge o seu objetivo – escrever histórias que “vendam” e de que “as pessoas gostem”, como o próprio autor declarou na entrevista citada neste trabalho – sem sucumbir, porém, à mediocridade ou ao lugar-comum.

---

### Notas

<sup>1</sup> Texto original em espanhol: “La literatura es un juego de convenciones tácitas; infringirlas parcial o absolutamente es una de las muchas felicidades (de los muchos deberes) de ese juego de límites ignorados. Ejemplo: cada libro es un orbe ideal, pelo suele agradarnos que su autor, en el ámbito de unas líneas, lo confunda con la realidad, con el universo.” (Citado em REST, 1997, p. 349, minha tradução.)

<sup>2</sup> Originalmente escrito em inglês. Todas as traduções de trechos deste autor neste trabalho são de minha autoria.

<sup>3</sup> Falecido em 2004, ou seja, dois anos após o lançamento do romance.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luís C. Eblak de. “Jornalismo investigativo: dos muckrakers aos anos pós-Watergate”. *Materia Prima*. Ribeirão Preto, vol. 3, n. 3, 2º semestre de 2009.

BERGAMIM, Cláudia. *Nove noites*: o discurso do narrador e a construção do personagem na ficção contemporânea. Dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP, 2006.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista concedida a Michel Laub. *Entrelivros*. São Paulo, n. 13. ano 2. 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a José Castello. *Rascunho/Paiol Literário*. Curitiba, agosto/ 2007.

\_\_\_\_\_. *Nove noites*. São Paulo, Companhia de Bolso, 2010.

\_\_\_\_\_. “A trama traiçoeira de *Nove noites*”. Entrevista concedida a Flávio Moura. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>> Acesso em: 11 fev. 2012.

CAWELTI, John. *Adventure, Mystery and Romance*: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, University of Chicago Press, 1976.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

HUTCHINSON, Peter. *Games Authors Play*. New York, Methuen, 1983.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de doutorado em letras. UERJ, 2006.

\_\_\_\_\_. “*Nove noites* em liberdade.” Disponível em:<<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/orientando19.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2012.

REST, Jayme. “Borges y el espacio literario.” In: SOSNOVSKI, Saul (ed.) *Lectura crítica de la literatura americana*: vanguardias y tomas de posesión. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo, Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007.

SOARES, Celiza. “Território ocupado: real e ficção em Bernardo Carvalho.”  
In: DEALTRY, Giovanna et al. (orgs). *Alguma prosa: ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo, Nova Cultural, 1989.

---

**Déborah Scheidt**

Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Artigo recebido em 20 de março de 2013.

Artigo aceito em 26 de junho de 2013.

# REPRESENTAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO DO SUJEITO LÍRICO EM MÚSICAS DE RAUL SEIXAS

**Luiz Antonio Caetano da Silva Junior** (caetano1980@gmail.com)  
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)  
Ilhéus, Bahia, Brasil

**Resumo:** A partir da análise da letra da canção “Metamorfose ambulante”, de Raul Seixas, discute-se como as estratégias de representação do sujeito lírico, na canção mencionada e em outras, contribuem para a construção de uma alegoria do sujeito moderno em trânsito para o sujeito pós-moderno. Evidencia-se um sujeito lírico alegórico que se expressa de forma irônica e paródica em relação aos discursos, sentimentos, pensamentos e condutas dos sujeitos modernos na segunda metade do século XX. A partir da busca e recusa do sujeito lírico por uma identidade do tipo fixa/estável como se acreditava haver na modernidade, compreende-se a emergência de uma representação alegórica da condição fronteira e híbrida do sujeito lírico na transição da modernidade para a pós-modernidade.

**Abstract:** Starting from the analysis of the lyrics of the song “Metamorfose ambulante”, by Raul Seixas, this paper discusses how strategies of representation of the lyrical subject, in the song mentioned and in others, contribute to the construction of an allegory of the modern subject shifting to the condition of postmodern subject. A lyrical allegorical subject is made evident, who expresses himself in ironic and parodic devices when referring to discourse, behavior and feelings of modern subjects in the second half of the 20<sup>th</sup> century. This search and refusal of a stable or fixed identity, according to beliefs developed in modernity, presupposes the need of an allegorical representation of the borderline and hybrid condition of the lyrical subject in transition from modernity to postmodernity.

**Palavras-chave:** Identificação. Sujeito lírico. Raul Seixas. Pós-modernismo.

**Keywords:** Identification. Lyrical subject. Raul Seixas. Postmodernism.

*Eu sou tão grande ator que todo mundo acredita que sou cantor e compositor.*

Raul Seixas

Discutem-se, nesse artigo, alguns aspectos da representação e da identificação do sujeito lírico na letra “Metamorfose ambulante”, de Raul Seixas, a fim de identificar as estratégias de representação que compõem a alegoria da metamorfose ambulante e contribuem para a criação de sujeito lírico problemático e auto-alegórico. Assim, ao examinar a alegoria da metamorfose ambulante, busca-se compreendê-la a partir da comparação com as representações do sujeito pós-moderno, caracterizado por Stuart Hall como descentrado e sem uma identidade fixa/estável como atribuída ao sujeito moderno.

Nesse sentido, a partir da letra “Metamorfose ambulante” percebe-se a construção de uma **imagem** dinâmica que, ao não se definir, abriga várias representações identitárias. O processo de representação iniciado com esta letra termina por desdobrar-se em diferentes enunciações ao longo da carreira, pois “com a impossibilidade de uma identidade para buscar, o sujeito lírico expressa suas identificações parciais e inconclusas na tentativa de compor através dos discursos uma performance que o identifique a partir da diferença” (SILVA JUNIOR, 2013, p. 10). Por isso, pode-se afirmar que o sujeito lírico é problemático e auto-alegórico; e que também funciona como alegoria dos processos de identificação do sujeito (ontológico)descentrado, híbrido e em trânsito.

É por apresentar essa relação com o sujeito ontológico em crise que o eu lírico nas letras de Raul Seixas encontrou identificação por parte do público. Em sua representação fronteira e híbrida, as expressões e enunciados ironizam a condição vivida por homens e mulheres que foram formados na/para a modernidade, mas se encontravam descentrados em discursos e práticas da condição pós-moderna. Ao observarmos os traços modernos e pós-modernos na representação do sujeito lírico percebemos, por um lado, que a necessidade de abrigar e dar forma aos processos de identificação do sujeito através de uma imagem (metamorfose ambulante) revela a presença do desejo de identidade no sentido moderno; mas, por outro lado, a dinâmica discursiva em que é forjado o sujeito lírico e suas múltiplas representações reforça o hibridismo, a errância e o descentramento vivenciado pelos sujeitos na pós-modernidade.

Nesse caso, o pós-modernismo e a pós-modernidade não são compreendidos aqui apenas como rupturas, pois, considerando os processos de identificação expressos pelo eu lírico e os diferentes campos teóricos em que se desenvolvem os debates acerca da pós-modernidade, percebemos que os “pós” apresentam traços de desdobramento em relação à modernidade e ao modernismo. Outrossim, ainda que em dados momentos e em campos artísticos específicos tenham havido rupturas e antagonismo com o modernismo canônico, o pós-modernismo como categoria de interpretação e análise da contemporaneidade também explora elementos e categorias constituintes do imaginário e das formações discursivas da modernidade.

Reunindo as opiniões e avaliações de David Harvey, Antony Giddens, Nestor Canclini e Octávio Paz sobre a pós-modernidade e o pós-modernismo, não pretendemos alimentar fronteiras, nem tentar separar moderno e pós-moderno, mas reunir o que há de mais apropriado e complementar tanto sob o viés econômico/mercadológico quanto sob o viés cultural/político. Só com uma visão mais contígua, ao invés de estanque, da tão discutida condição pós-moderna é que podemos entender como as letras de Raul Seixas expressam um momento de transição e podem oferecer respostas e problematizações sobre a crise de identidade do sujeito moderno. Em tempo, compreende-se que essa crise também está relacionada ao necessário reconhecimento de que os processos de identificação parciais e inconclusos substituíram e solaparam as concepções unitárias de identidade, pois:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. 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, 2005, p. 7)

Entretanto, para abordar tanto a subjetividade quanto a alegoria nas representações do sujeito lírico e do sujeito pós-moderno/descentrado, consideramos a identidade/identificação do seu jeito lírico como objeto principal da análise. A representação do eu lírico como aquele que **prefere**

ser **essa** metamorfose ambulante problematiza o sentido de identidade ao mesmo tempo em que tenciona a percepção sobre os processos de identificação do sujeito pós-moderno. De fato, a percepção da identidade como uma imagem completa (fixa/estável) é questionável, pois o sujeito moderno dotado de uma identidade fixa estável é menos provável do que o sujeito cindido como consequência das transformações das sociedades pré-modernas para modernas em diferentes espaços e tempo. Ou seja, há que se considerar que as idiossincrasias dos processos de modernização em cada sociedade e em cada grupo social já faziam do sujeito moderno um ser cuja identidade parecia definida, mas que era em parte cindida e híbrida em virtude da permanência de estruturas e valores das sociedades pré-modernas na vida moderna.

Isso posto, podemos dizer que nas letras de Raul Seixas encontramos um sujeito lírico que se expressa de forma irônica e paródica sobre os discursos, sentimentos, pensamentos e condutas dos sujeitos modernos na segunda metade do século XX. A maioria delas apresenta críticas ao entendimento superficial da mudança nos processos de identificação que fizeram do sujeito sociológico um sujeito descentrado. A condição pós-moderna do sujeito lírico é representada a partir das tensões oriundas do descentramento e da necessidade de ação discursiva que o projeta da modernidade à pós-modernidade. Embora reconheça que não há mais possibilidade de uma identidade do tipo monolítica, o sujeito pós-moderno que, naquele momento ainda se encontra preso à mentalidade moderna, tem dificuldade em se adaptar às identificações cada vez mais efêmeras e passageiras. Precisa adaptar-se à constante mudança requerida por novos vínculos e identificações à disposição para o consumo num mercado que engloba bens materiais, imateriais e simbólicos.

Nesse paradoxal movimento de, ao mesmo tempo, representar a fragmentação e resistir ao esvaziamento do descentramento como um fim/morte do sujeito, evidenciam-se traços da **identidade ausente** dos sujeitos pós-modernos que, cômicos da sua condição inacabada, autoproduzem aquilo com o que se identificam a cada momento do viver. Assim, as diferentes representações adotadas pelo eu lírico nas músicas são uma forma de ratificar sua intenção de produzir uma identidade mutante e contraditória. Além disso, mesmo que isso tenha ocorrido de forma inconsciente, as autorrepresentações mantinham o sujeito lírico (e a identidade pública a ele

associada) presente no imaginário do público da cultura de massa que consumia música popular e rock via rádio, discos, cinema e TV.

Misturando estilos e sotaques nacionais com a liberdade de composição das letras de rock, o eu lírico combina diferentes **jogos de linguagens** em que parodia e ironiza textos e discursos: da história, da religião, da ciência, da política, das tradições e da cultura pop anglo-americana. Assim, para que os discursos do eu lírico tenham coerência ou aceitabilidade, a representação da subjetividade ontológica do sujeito como metamorfose ambulante é desenvolvida em composições nas quais o sujeito de enunciação reelabora discursos e jogos de linguagem da modernidade como enunciações deslocadas e contraditórias de sujeitos pós-modernos. Assim, podemos apreender que as letras exploram aspectos fragmentários e transitórios da identificação ao mesmo tempo em que tentam construir um **fió condutor** ou um lugar para o **eu**, ligado à possibilidade de agência.

Com base nos conceitos e postulados sobre o sujeito lírico elaborados por Kate Hamburger e Dominique Combe, entendemos que o mesmo sempre teve sua origem e natureza marcadas pela biografia e pela ficção. Desde o início das especulações sobre o eu lírico no Romantismo alemão até sua dissolução na poesia modernista, o caráter ficcional ou biográfico sempre buscou a preeminência na caracterização do sujeito lírico, mas nunca se chegou a um consenso. De fato, embora outros autores tenham assinalado que a busca de identidade e a fragmentação são os traços mais constantes do sujeito lírico na poesia modernista, Combe (2009) nos interessa porque tenta caracterizá-lo a partir da noção de “dupla referência” ou “referência desdobrada”. Essa caracterização proposta por Combe nos serve perfeitamente para a análise das letras de Raul, pois estas apresentam um sujeito lírico problemático que pode ser ao mesmo tempo: expressão subjetiva (mas não autobiográfica) do sujeito empírico e enunciação de um sujeito **real**, diferente do autor empírico, mas não um ser ficcional no sentido mimético.

A dupla referência ou referência desdobrada que Combe define, pode ser ainda mais problemática nas letras de Raul Seixas, pois os discursos líricos são enunciados pelo autor empírico em performances que eram assumidamente uma representação. A identidade artística Raul Seixas, que é tão frequentemente confundida com a personalidade do autor, problematiza ainda mais a questão da dupla referência e requer melhor apreciação por conta do forte lirismo vivencial e da auto-alegoria. Toda essa conjuntura da

enunciação afirma o caráter fronteiro e descentrado das identificações do sujeito lírico entre a modernidade e a pós-modernidade; entre a busca ou recusa (dissolução) da identidade e a descoberta de si nos processos de identificação parciais e inconclusos. Acreditamos que, por se encontrar entre o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno, a identidade/identificação perceptível nessas representações do eu lírico se mostra como:

[...] uma concepção de identidade muito diferente e muito mais perturbadora e provisória do que as duas anteriores [identidade essencialista e sociológica]. Entretanto, [...] isso não deveria nos desencorajar: o deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos. (HALL, 2005, p. 18)

Para Hall (2000), ante a complexidade adquirida pelo conceito de identidade na modernidade tardia, torna-se indispensável articular as mudanças e a fragmentação do mundo social com vistas à compreensão do “processo de identificação através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais” (p. 12). Assim, com base no que propõe Hall, entendemos que essas articulações são visíveis nos discursos por meio da interpretação das tensões interdiscursivas e dos efeitos de sentido postos em jogo na significação. Nesse caso, podemos afirmar que esse processo de leitura, aplicado às letras de Raul Seixas, nos remete à condição do sujeito moderno que se descobre perdido/descentrado em meio aos múltiplos e contraditórios discursos que lhe servem de referência. A representação nos convida a perceber:

[...] o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação as formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2000, p. 13)

Com isso, esperamos contribuir para o entendimento de que Raul Santos Seixas, poeta, músico e filósofo, nascido na Bahia em 1945, paradoxalmente, é e não é o mesmo sujeito a quem se atribuem as inúmeras enunciações líricas de Raul Seixas, personagem criada e representada pelo

autor. Nessa abordagem nos inspiramos na afirmação de Combe (2009) sobre o fato de a relação autor/eu lírico não ser uma questão simples e sempre retornar ao centro do debate teórico. Mas, para compreender a referência desdobrada de Combe adotamos a perspectiva proposta por Hamburger (1975), que compreende separadamente o autor empírico e o sujeito de enunciação, mas reconhece a presença inexorável de ambos no discurso/enunciado. Segundo Hamburger, todo enunciado lírico carrega intenções autorais, mas a enunciação é sempre experimentada como enunciação de um sujeito “real”, textual e não empírico que é o sujeito lírico – concebido como sujeito de enunciação lírico. Não se trata, portanto, de tomar a identidade artística “Raul Seixas” e sua produção apenas como uma expressão subjetiva do autor empírico; ao analisar o sujeito de enunciação lírico não deixamos de considerar a relação que este mantém com o autor e suas vivências, mas não esperamos encontrar na biografia os sentidos para entender as letras.

Como a maioria dos trabalhos sobre Raul Seixas com os quais dialogamos, procuramos não ignorar a distinção que se deve fazer entre autor e eu lírico, mas entendemos que as relações entre autor empírico e eu lírico podem ser estudadas como parte da enunciação lírica e não como centro da interpretação. Isso não significa que pretendamos explorar a biografia e as entrevistas como parte da expressão do poeta como o fez Santos (2009). Nesse caso, consideramos que tendo a vida de Raul Seixas se tornado tão atraente quanto sua produção, como afirma Souza (2011), é preciso atentar mais para os discursos a fim de conhecer melhor o sujeito lírico representado nas letras. Mesmo que Raul Seixas, seu trabalho e sua biografia já tenham ganhado visibilidade nestas duas décadas posteriores à sua morte, é necessário explorar os modos como essa identidade artística se constrói em suas inúmeras representações e discursos líricos. Independentemente de seus versos/enunciados estarem carregados de sentidos e incertezas provenientes dos discursos e performances do autor, em entrevistas e nos palcos, é preciso estudá-los como elementos estruturais da lírica, ou seja, o sujeito de enunciação lírico.

Para isso, analisamos a letra “Metamorfose ambulante” e relacionamos o sujeito lírico nela expresso de forma alegórica a outros sujeitos líricos em que há lirismo vivencial (mas não biografia), ficcionalização, alegorização, autorrepresentação e autorreferência. Em seguida, analisamos os processos de representação e autorreferência voltados para a universalização

e intemporalização do vivido na enunciação lírica. Por fim, após essa análise da representação alegórica do sujeito, voltamos às considerações sobre a metamorfose ambulante como alegoria da impossibilidade de uma identidade estática e afirmação das identificações parciais e inconclusas.

### **Um sujeito lírico problemático e errante**

Se na lírica moderna o eu lírico correspondia à fragmentação do sujeito iluminista, tornado sujeito sociológico e em busca de identidade, na transição para a pós-modernidade, a própria busca de identidade do eu lírico é posta em xeque e desacreditada. Essa mistura de busca e abandono nos leva a compreender o sujeito lírico como alegoria do sujeito sociológico em trânsito para a condição pós-moderna. Seu descentramento se dá tanto pela assunção das metamorfoses e múltiplas identificações que substituem o sentimento de identidade fixa/estável, como pela condição peculiar de ser a um só tempo: expressão subjetiva do autor empírico; enunciação lírica da personagem que o autor representava em shows, entrevistas, clipes, quadrinhos e prosa; enunciações de um sujeito lírico problemático que se constrói a partir da parodização de discursos, símbolos e valores humanos; ou uma ficcionalização atravessada pela outridade e hibridismo que apontam para um novo olhar sobre o sujeito em constante processo de identificação.

Como sabemos, o conceito de sujeito lírico sofreu modificações em decorrência das mudanças ocorridas na sociedade e na cultura, especialmente quando essas mudanças se voltaram para as noções de indivíduo, sujeito e sociedade. De fato, as transformações impostas ao conceito de eu lírico, resultantes do desenvolvimento das discussões filosóficas que tencionavam reconfigurar as noções de sujeito e indivíduo do iluminismo no final do século XIX e início do século XX, fizeram surgir o sujeito lírico problemático. Entretanto, considerando o contexto de produção das letras, podemos afirmar que a subjetividade e a transcendência nas letras analisadas são questionadas e problematizadas por um sujeito lírico que transgride até mesmo a busca tradicional de identidade, pois não se mantém fiel a modelos de enunciação, nem aos discursos ou posições do sujeito que expressa.

Na letra “Metamorfose ambulante”, percebemos uma estratégia de representação da referência desdobrada do eu lírico como estratégia

que amplia as possibilidades de interpretação e aponta para um sujeito lírico que não pode ser tomado como expressão subjetiva do autor. De fato, sua enunciação o revela como expressão de um sujeito lírico textual e discursivo que em alguns momentos absorve as experiências e pontos de vista autorais numa espécie de lirismo vivencial nada biográfico. A preeminência do presente discursivo e a falta de referentes externos instaura um modelo de autorrepresentação que prevê a identificação do sujeito ao que é, pensa e faz, mas não estipula o que são essas ações. A identidade possível para esse sujeito é uma imagem alegórica de um ser cuja identidade está em constante construção e não definida *à priori*; além disso, assinala a possibilidade de agência contida no fato de poder escolher ser essa metamorfose ambulante. A partir dessa ideia central as demais letras de Raul Seixas passaram a compor – conscientemente ou não – um quadro de enunciação heterogêneo, descentrado e contraditório que lhe renderiam uma variedade (cumulativa) de **rótulos** ao longo da carreira.

### **Metamorfose ambulante<sup>1</sup>**

Prefiro ser  
Essa metamorfose ambulante  
Eu prefiro ser  
Essa metamorfose ambulante  
Do que ter aquela velha opinião  
Formada sobre tudo  
Do que ter aquela velha opinião  
Formada sobre tudo

Eu quero dizer  
Agora, o oposto do que eu disse antes  
Eu prefiro ser  
Essa metamorfose ambulante  
Do que ter aquela velha opinião  
Formada sobre tudo  
Do que ter aquela velha opinião  
Formada sobre tudo  
Sobre o que é o amor  
Sobre o que eu nem sei quem sou  
Se hoje eu sou estrela

Amanhã já se apagou  
Se hoje eu te odeio  
Amanhã lhe tenho amor  
Lhe tenho amor  
Lhe tenho horror  
Lhe faço amor  
Eu sou um ator

É chato chegar  
A um objetivo num instante  
Eu quero viver  
Nessa metamorfose ambulante  
Do que ter aquela velha opinião  
Formada sobre tudo  
Do que ter aquela velha opinião  
Formada sobre tudo

Sobre o que é o amor  
Sobre o que eu nem sei quem sou  
Se hoje eu sou estrela  
Amanhã já se apagou  
Se hoje eu te odeio  
Amanhã lhe tenho amor  
Lhe tenho amor  
Lhe tenho horror  
Lhe faço amor  
Eu sou um ator

Eu vou lhe desdizer  
Aquilo tudo que eu lhe disse antes  
Eu prefiro ser  
Essa metamorfose ambulante  
Do que ter aquela velha opinião  
Formada sobre tudo  
Do que ter aquela velha opinião  
Formada sobre tudo

A canção acima foi lançada no álbum *Krig-bá Bandolo*, de 1973, mas conforme informações dos biógrafos Sílvio Passos (2003) e Lucas Souza (2011), apoiados em depoimentos do autor, a letra já teria sido escrita por ele aos 14 anos, quando ainda pretendia ser escritor e poeta. Independentemente de se tratar de uma verdade ou de uma afirmação feita apenas para reforçar seu caráter questionador advindo da infância – expresso também em outra canção<sup>2</sup> na qual afirma que aos 11 anos de idade já duvidava da verdade absoluta –, percebemos que o sujeito lírico tenta expressar uma visão particular de si frente aos processos de transformação a que todos os homens estão sujeitos.

Essa letra foi escolhida como eixo principal das análises e interpretações das representações heterogêneas do eu lírico por apresentar uma estrutura discursiva que não aponta para nada exterior ao próprio discurso. Ser **essa** metamorfose ambulante implica numa autorrepresentação contínua e presente que requer do leitor/ouvinte uma atenção especial para os jogos de linguagem. Além da afirmação de que ser uma metamorfose ambulante significa não ter “aquela velha opinião formada sobre tudo”, o que caracteriza o sujeito através da alegoria, o fato de ao longo da letra ocorrerem repetições desse refrão implica numa negação da própria enunciação. Esse movimento circular e infinito coloca o sujeito da representação ante o vazio da significação incompleta, pois o que seria **aquela** opinião não está explícito. Pode ser até mesmo a afirmação feita no início, pois só o que sabemos é que se trata de uma opinião velha e formada; não podemos precisar quanto nem como é essa velha opinião, apenas inferimos que esteja pronta e acabada, o que impede sua adaptação ou transformação.

Nessa linha de raciocínio, é interessante notar que, já na segunda estrofe, o eu lírico afirma que quer dizer o oposto do que disse antes. Assim, numa primeira leitura/audição, conclui-se que ele está negando a afirmação anterior, ou seja, está negando que deseja realmente ser a metamorfose ambulante. É paradoxal, mas é compreensível, pois para criar o novo é preciso destruir o que existia antes, conforme apontou Nietzsche há mais de um século. Por isso, o discurso do eu lírico, pautado na diferença e na contínua mudança/negação, apresenta uma “estrutura desestruturante” que nos remete à representação do sujeito descentrado e fragmentado da alta modernidade. Contudo, numa leitura mais biografista, Santos crê que essa ideia da metamorfose ambulante é também proveniente da visão que

Raul Seixas (autor empírico) nutria acerca do indivíduo e da existência humana:

Se o indivíduo autônomo (*auto-nómos*) é aquele que provém a si próprio a lei de sua ação, parece que Raul Seixas não abandonou a órbita da ilusão burguesa da vontade centrada sobre si mesma. Entretanto, o thelemita é dotado de volubilidade, agindo como uma metamorfose ambulante. Fazendo pouco caso das normas que ele mesmo se dá, torna risível o ideal do *self-made man*. Raul, percebendo a arapuca armada por uma ordem social massificante, reificante e alienante, tentou defender um individualismo libertário, declarando inimizade à ciência, ao Estado e a qualquer tipo de autoridade, acusando-as de imporem uma racionalidade maléfica e repressora. Todavia, a doutrina thelêmica resvala num impasse: seus adeptos não se sentem obrigados a se engajar em nenhuma ação verdadeiramente eficaz ou a assumir qualquer responsabilidade social, ética ou política. (SANTOS, 2009, p. 69)

Vemos que a despeito de se tratarem de expressões subjetivas do autor ou enunciados de um sujeito lírico autônomo, é notável a crítica para com as representações dos indivíduos nos discursos, símbolos e práticas culturais, religiosas e políticas. Numa prática pós-moderna de parodização e desconstrução, o eu lírico mostra que as formas tradicionais de identificação já não eram capazes de responder aos anseios do sujeito autônomo e consciente dos jogos de linguagem que sustentam as crenças e conhecimentos dos homens.

A consciência histórica, proporcionada pelo acesso ao conhecimento histórico e enciclopédico do mundo, as revoluções conceituais que aceleraram o desenvolvimento das sociedades modernas no século XX e as crises político-militares resultantes da disputa de poder entre povos imperialistas, revelaram ao sujeito a relatividade e fragilidade dos valores. Por isso, o discurso do eu lírico expressa a sensação de incompletude do sujeito pós-moderno, tencionado até o paradoxal propósito de “suportar o incomensurável” (LYOTARD, 2000, p. XVII), ainda que para isso corra o risco da falta de sentido. A falta de um referente externo ao texto faz da enunciação lírica um jogo de autorreferência que impele o leitor/ouvinte a reconstruir sua própria experiência de sujeito em transformação ao longo da vida para compreender o que propõe o eu lírico.

O ideal de sujeito em processo de formação e transformação, bem como a imagem dinâmica de ser inacabado, que transparece na letra “Metamorfose ambulante”, é desenvolvido posteriormente na letra “Eu sou egoísta”, do LP *Novo Aeon*, de 1975, da qual destacamos os versos em que o sujeito lírico afirma: “O que eu quero é o que eu penso e o que eu faço [...]. Eu quero é ter tentação no caminho. Pois o homem é o exercício que faz” (SEIXAS, 1975). Nesse LP, Raul apresenta várias canções construídas a partir de intertextos com a doutrina do mago inglês Aleyster Crowley e divulga a chegada do Novo Aeon, numa referência à era de aquário e às coincidentes transformações nas sociedades voltadas para o consumo. Para Santos, a transição entre as eras é marcada textualmente já na letra da metamorfose ambulante, pois:

Encontramos aqui mais uma letra construída a partir de imagens que criam uma atmosfera de antíteses: o velho e o novo, o amor e o ódio, a luz e a escuridão, o dizer e o desdizer. Mas a principal das antíteses se dá entre a atitude autêntica, daquele que aceita a responsabilidade de assumir a própria vontade, e a atitude inautêntica daquele que delega a responsabilidade das suas opções para os outros. A metamorfose ambulante é o oposto do “cidadão respeitável”, domesticado, obediente a certas maneiras de agir, pensar e sentir. Os conservadores permanecem sem questionar os valores e costumes tradicionais, com suas opiniões inalteráveis, seu caráter intransigente, trabalho estável e residência fixa, enquanto a metamorfose ambulante age e pensa livremente, criando e auto-afirmando seus próprios valores. (SANTOS, 2009, p. 70)

Entretanto, embora pareça tranquila, essa representação do sujeito lírico não equivale a uma expressão subjetiva do sujeito empírico e suas crenças esotéricas, anarquistas ou ao suposto misticismo. O sujeito lírico representado (autorrepresentado) no discurso está mais próximo da universalização e da atemporalidade, pois o que afirma de si não tem um referente exterior na cultura ou no local de enunciação; antes se refugia no próprio sistema da linguagem e dos símbolos que sustentam a representação. A identidade é compreendida como um **jogo** entre identificação e performance; a capacidade de ação do indivíduo e sua transitoriedade se coadunam no sujeito que hoje “é estrela” e “amanhã já se apagou”; que

“tem” e “faz” amor, que assume a representação de si, pois é “um ator”. Além disso, o sujeito lírico explora nuances de sentido entre o ter e o fazer, entre o dizer e o desdizer como forma de apreender um traço ontológico do ser como “uma idealização mítica do sujeito empírico [...] característica do lirismo em geral, que ultrapassa o ser individual e singular de cada poeta [...] como um processo de autoalegorização” (COMBE, 2009, p. 125).

Vemos, portanto, que a alegorização do eu lírico pode abrigar o lirismo vivencial sem, no entanto, configurar-se como autobiografia. Além disso, em alguns discursos líricos o processo de alegorização do eu ultrapassa a subjetividade individual e se desprende do referente empírico até mais do que em representações de sujeitos ficcionais. Mas em outras letras, ocorre o contrário, as experiências vicárias do autor empírico são transpostas ao lirismo vivencial e passam a constituir uma representação alegórica e universal do sujeito. Temos, nesse caso, uma polifonia na enunciação que a um só tempo carrega intenções líricas e intenções autorais. Então, percebemos um discurso crítico e alegórico em que não sobressai um objetivo central, mas antes, uma diversidade de indícios e rastros que precisam ser seguidos por quem se dispõe a compreender o discurso e o sujeito lírico.

Esse caráter inconcluso e aberto da obra já era destacado pelo autor em entrevistas nas quais reforçava a ideia de que as composições híbridas e cheias de arranjos visavam acompanhar o seu discurso e suas ideias: “Eu gosto é desse cum-pá-cum-cum, é a única coisa que eu sei fazer, se adapta exatamente. Eu consigo escrever meu livro colocando dentro dessa música, desse ritmo tribal, porque o que eu falo é tribal” (SEIXAS citado em PASSOS, 2003, p. 28). Nesse caso, a produção de Raul Seixas apresenta, ainda, outro traço contraditório e desconstrutivista da estética predominante na produção cultural pós-modernista, pois não ignorava, mas antes refletia ou ironizava e pastichizava sua condição ambígua com a mídia e o sistema capitalista burguês. Percebe-se, nos discursos do eu lírico, certa consciência de que a identificação popular com suas letras fazia com que houvesse um interesse de mão dupla: a mídia usava as músicas de Raul para vender o rock e demais valores capitalistas, mas a performance discursiva marginal infiltrava-se de forma alegórica na mídia para desestabilizar os valores consumistas e capitalistas que eram veiculados.

## Considerações finais

Nas letras de Raul Seixas os discursos e seus recursos estilísticos, imagens e conteúdo poético promovem a representação de um sujeito lírico que explora a fragmentação e a autorrepresentação de maneira consciente. Ou seja, a forma como o sujeito de enunciação se posiciona discursivamente, ao se projetar em diferentes lugares de enunciação, traz à tona representações ambíguas e alegóricas da constituição identitária dos sujeitos, enquanto ironiza as tradicionais formas de pensar, a identificação e a agência do sujeito da modernidade à pós-modernidade.

Ao parodiar e pastichizar o que costumam dizer, crer, pensar, sentir e produzir os cidadãos de sua época (moderna/pós-moderna), o eu lírico possibilita uma apreensão diferenciada e desierarquizada dos discursos formadores das identidades modernas; isso faz com que os sentidos e significados sejam deslocados ou descentrados de forma a construir uma alegoria dos processos de identificação dos indivíduos na pós-modernidade a partir da auto-identificação exercida pela agência discursiva. Esta auto-identificação como metamorfose ambulante, longe de mostrar-se indiferente à fragmentação pós-moderna ou sentida pela perda da aparente estabilidade de um movimento contínuo, busca situar-se de forma a tencionar os discursos que forjaram a modernidade e lhe serviam de amarra ou de guia.

Nesse caso, os processos de identificação inconclusos são experimentados como solução para a crise da representação identitária moderna, pois dá ao indivíduo uma possibilidade de atuar nos múltiplos sistemas de assujeitamento através da agência. A agência exercida nos discursos em que se autorrepresenta assemelha-se à função autoral; um tipo de existência autônoma que depende da capacidade de operar os discursos que definem o sujeito em cada momento, lugar ou posição. O sujeito lírico expressa a necessidade de equacionar representação e identificação sob o prisma da agência a fim de libertar o indivíduo do assujeitamento inerente aos processos de identificação e representação que forjavam o sujeito moderno.

Destarte, podemos concluir que o sujeito lírico nas letras de Raul Seixas se apresenta como objeto da enunciação, mesmo quando a enunciação trata de temas, assuntos ou fatos cotidianos políticos, históricos, filosóficos etc. Ou seja, nem determinada situação poética, nem uma referência pessoal do conteúdo ao autor empírico integrada no conteúdo e no efeito vivencial

do poema, impedem a apreensão do eu lírico como um eu discursivo. Mas, para o sujeito lírico, se autorrepresentar ou autorreferir-se são estratégias discursivas diferentes; tanto assim, que é através delas que o sujeito textual/discursivo manifestado em discursos anteriores pode ser retomado ou aludido nas enunciações presentes. Quando, por exemplo, em “Gita”(1975), o eu lírico afirma ser “a mosca na sopa”, por mais que este verso diga respeito ao discurso do Deus que é apropriado pelo eu lírico naquele conjunto enunciativo, o leitor é sempre dirigido a outra letra em que o autor empírico constrói a representação do sujeito lírico a partir de vários enunciados nos quais afirma: “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar/ Eu sou a mosca que perturba o seu sono/ Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar” (SEIXAS, 1973). Evidentemente, podemos compreender que esse procedimento faz com que na letra mais místico-esotérica “Gita”, ocorra uma autorreferência ao sujeito lírico da canção “Mosca na sopa”, divulgada no LP anterior *Krig-há Bandolo* e, ainda assim, permaneça referindo-se ao sujeito de enunciação de “Gita”.

Esse jogo de referências, promovido pela intertextualidade marcada, tenciona a questão da dupla referência ou referência desdobrada do sujeito lírico. Assim, a representação do sujeito como duplo/cindido e reunido na enunciação presente, é diferenciável da autorrepresentação. Esta, por sua vez, é mais diretamente focada no sujeito lírico, ainda que este use intertextualidades marcadas para referir-se a si mesmo através de seus múltiplos discursos. Enfim, ao se expressar discursivamente como “metamorfose ambulante”, o eu lírico prova que é possível conseguir o que se quer se “o que você quer é o que pensa e faz”<sup>3</sup>; assim, seu discurso contraditório e fragmentado, oscilando entre a autorrepresentação e a alegoria, desenvolve-se em músicas que abordam desde a consciência histórica do homem (Eu nasci há dez mil anos atrás<sup>4</sup>) até músicas que podem ser comparadas a hinos religiosos (Ave Maria da Rua<sup>5</sup>).

---

## Notas

<sup>1</sup>Composição: Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. *Krig-há, Bandolo*. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1973. 1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.

<sup>2</sup>Cf. “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1974. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.

<sup>3</sup> SEIXAS, Raul. “Por quem os sinos dobram”. In: *Por quem os sinos dobram*. Rio de Janeiro: WEA, 1979. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.

<sup>4</sup> SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. “Eu nasci há dez mil anos atrás”. In: *Há dez mil anos atrás*. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1976. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.

<sup>5</sup> SEIXAS, Raul. “Ave Maria da Rua”. In: *Há dez mil anos atrás*. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1976. 1 disco (aprox. 40 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.

## REFERÊNCIAS

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. Revista USP, São Paulo, n. 84, p. 112 -128, 2009/2010. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Filker. São Paulo: Ed UNESP, 1991.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

PASSOS, S. *Raul Seixas, por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olza Sayary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, Vitor Cei. *Novo Aeon*: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ciências Humanas e Naturais. Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

SILVA JUNIOR, L. A. C. da. *Metamorfose ambulante*: representação e identificação do sujeito lírico em músicas de Raul Seixas. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras Linguagens e Representações. Universidade Estadual de Santa Cruz, 2013.

SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. *Eu devia estar contente*: a trajetória de Raul Santos Seixas. Marília. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista, 2011.

SEIXAS, Raul. *Krig-ha, Bandolo!* Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1973.1 disco (aprox. 38 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo, série de luxo 6349.078.

\_\_\_\_\_. *Gita*. Rio de Janeiro:Philips/Phonogram, 1974.1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo, série de luxo 6349.113.

\_\_\_\_\_. *Novo Aeon*. Rio de Janeiro.Philips/Phonogram, 1975. 1 disco (aprox. 35 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo, n. 618.958.

---

### **Luiz Antonio Caetano da Silva Junior**

Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC; Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações. Professor-coorientador bolsista no curso de Letras Vernáculas da Universidade Aberta do Brasil/Universidade Estadual de Santa Cruz.

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 10 de outubro de 2013.

# O CONCEITO DE DISPOSITIVO EM FOUCAULT: A EMERGÊNCIA HISTÓRICA DO DISPOSITIVO DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL E A CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES

**Noêmia Félix da Silva** (noemiefelix@terra.com.br)  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
Goiânia, Goiás, Brasil

**Kátia Menezes de Sousa** (km-sousa@uol.com.br)  
Universidade Federal de Goiás  
Goiânia, Goiás, Brasil

**Resumo:** Este artigo discute a noção de dispositivo de Michel Foucault para compreender a emergência histórica do dispositivo do desenvolvimento sustentável e o funcionamento de seus elementos conceituais multilineares e de suas forças de atuação. O foco é a análise do discurso jornalístico de veículos noticiosos da cobertura da Conferência da ONU para o Desenvolvimento Sustentável (a Rio+20), para a apreensão dos elementos contraditórios e paradoxais da construção do dispositivo do desenvolvimento sustentável na atualidade. O objetivo é perceber como este dispositivo, relacionado às práticas, atua como um mecanismo e uma ferramenta para constituir e organizar os sujeitos na incitação e na produção de enunciados, portanto, de discursos.

**Abstract:** This article discusses Michel Foucault's notion of deployment, in order to understand the historical emergence of the sustainable development apparatus, as well as the mechanism of its multilineal conceptual elements and its force of action. The specific focus is the analysis of journalistic discourse in the news media coverage of the UNO Conference on Sustainable Development (Rio+20), seeking to apprehend the contradictory and paradoxical elements that go into the construction of the sustainable development deployment today. The main goal is to observe how such deployment works like a mechanism and a tool that build and organize subjects, inciting them to produce statements, therefore, discourses.

**Palavras-chave:** Discurso. Dispositivo. Subjetividades. Desenvolvimento sustentável. Jornalismo.

**Keywords:** Discourse. Deployment. Subjectivities. Sustainable development. Journalism.

O objetivo deste artigo é discutir a noção de dispositivo com base em Michel Foucault, para compreender a formação das práticas discursivas e não-discursivas do desenvolvimento sustentável, buscando suporte para percebê-las no espaço da reprodutibilidade das visibilidades midiáticas. Procuramos articular esta categoria conceitual de Michel Foucault (2002; 2005; 2007; 2008; 2012) com elaborações de outros autores como Agambem (2005) e Deleuze (1996), na tentativa de compreender a emergência histórica do dispositivo ambiental, seus elementos multilíneares, com o propósito de construir elementos analíticos para a pesquisa sobre o desenvolvimento sustentável nos discursos jornalísticos.

## O dispositivo no pensamento foucaultiano

Após a obra *Arqueologia do saber* (1969), Michel Foucault inicia nova problemática de pesquisa focada na preocupação do saber para o poder, marcando a passagem da sua fase arqueológica para a genealógica. É nesta fase que o conceito de dispositivo se torna uma noção importante nas análises foucaultianas, já que, antes disso, o filósofo estava centrado na análise do objeto *episteme*. Na fase genealógica, Foucault introduz as análises do poder e tem como objeto o dispositivo. A *episteme* e o dispositivo são práticas, sendo que a primeira é uma prática exclusivamente discursiva, enquanto a segunda inclui também as práticas não-discursivas.

O conceito de prática acompanha toda a obra de Foucault, apesar de não ser detalhado numa obra específica, mas podendo ser reconstruído ao longo das obras do autor (CASTRO, 2009). Foucault percebe a modernidade como um *ethos*, uma atitude. E estas atitudes devem ser identificadas através de análises arqueogenealógicas sobre as práticas que nos constituem historicamente. Ou seja, analisar a homogeneidade (o que organiza o quê e como os homens o fazem), o saber (das relações de domínios sobre as coisas), o poder (de ação com os outros) e da ética (das relações consigo mesmo) e como isso tudo se torna uma generalidade, uma recorrência.

O dispositivo é considerado uma prática mais geral do que a *episteme* e é compreendido como arranjos de poder em relações dispersas no cotidiano, possibilitando afirmações, negações, teorias e todo um jogo de verdade, que podem ser identificados nas práticas discursivas. Para Fernandes

(2012), o interesse de Foucault se volta para o exame da produção de verdade, e é por meio dos discursos e dos dispositivos de poder que se interessa em verificar em que medida um dispositivo de poder incita a produção de enunciados, de discursos.

Essa noção é tão importante no pensamento foucaultiano que Veyne chega a dizer que “o próprio discurso é imanente ao dispositivo que se modela a partir dele (...) e que o encarna na sociedade; o discurso faz a singularidade, a estranheza de uma época, a cor local do dispositivo” (2011, p. 54). O confronto entre discursos pode levar, pela sua contestação, a desarticular, modificar e até mesmo derrocar um dispositivo e a produzir outros. Foucault (2012) mostra que o funcionamento do dispositivo integra as relações de força e visa conduzi-las numa certa direção, ou até mesmo bloqueá-las e estabilizá-las.

O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e ligado a uma configuração de saber que dele nasce. Na conceituação de Foucault (2012), trata-se de “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (p. 246). O interessante é que o próprio discurso, dependendo do seu funcionamento, pode atingir o *status* de dispositivo e funcionar como efeito de dispositivo. Para Veyne (2011), o dispositivo implica o poder e o saber na constituição de um espaço variável.

Envolto pelo poder, o dispositivo aciona o saber a todo um conjunto de leis, direitos, regulamentos, práticas, e institucionaliza esse conjunto revestindo-o com um estatuto de verdade. Daí uma relação do dispositivo com a verdade (ou vontade de verdade), que o leva a atuar na produção da subjetividade dos discursos. (Citado em FERNANDES, 2012, p. 67-68)

Para Agambem (2005), o dispositivo é um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento foucaultiano para pensar o que ele vai chamar de “governabilidade”. E pode ser definido da seguinte maneira:

Um conjunto heterogêneo que inclui virtualmente qualquer coisa, lingüístico e não lingüístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve em uma relação de poder. É algo geral (um *resseau*, uma “rede”) porque inclui em si a *episteme*, que para

Foucault é aquilo que, em certa sociedade, permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico, daquilo que não é científico. (p. 9-10)

Fernandes (2012) explica que o dispositivo não é uma coisa em si, mas um efeito que seu funcionamento pode alcançar. O dispositivo do saber e do poder é formado por regimes de verdade que se inscrevem no social e se estabelecem na separação entre o verdadeiro e o falso. Assim, o discurso “é imanente aos acontecimentos históricos e, juntamente com o dispositivo do qual é efeito, sofre as determinações da história” (p. 68).

Vale lembrar que a verdade é uma construção discursiva. Fernandes (2012) explica que para Foucault há duas formas de produção da verdade. Uma que é exclusivamente discursiva e outras, também discursivas, mas revestidas de comprovação, as científicas.

De qualquer maneira, a verdade será sempre uma produção e atesta os lugares e/ou posicionamentos. A verdade constitui objeto pelo qual se luta e também o poder do qual o sujeito deseja se revestir, e o discurso traduz essas lutas por meio de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos. (FERNANDES, 2012, p. 71)

Castro (2009) relaciona cinco características do dispositivo foucaultiano: 1) uma rede de relações estabelecidas entre elementos heterogêneos; 2) estabelece a natureza denexo que pode existir entre esses elementos; 3) uma formação que responde a uma urgência histórica; 4) que se define por uma gênese e 5) por uma permanência.

A conceituação de Deleuze (1996) coaduna-se com esta visão, mas amplia e reagrupa essas características. Para ele, dispositivo é: 1) um produto de uma urgência histórica; 2) um conceito multilinear e 3) que se articula como condição para sua permanência. O conceito multilinear de Deleuze nada mais é do que aquilo que Castro (2009) chama de rede de relações e de interconexão entre esses elementos heterogêneos. A seguir, definiremos a multilinearidade conceitual de dispositivo, a fim de delinear as características do dispositivo de desenvolvimento sustentável, apontando elementos que possibilitaram a sua emergência histórica.

## Um conceito multilinear

Para Dreyfus e Rabinow (2010), a noção de dispositivo é complexa e reúne, na sua análise, as instâncias de poder e de saber numa mesma grade analítica. O dispositivo está relacionado às práticas, atuando como aparelho ou ferramenta que constitui e organiza os sujeitos. Uma grade multilinear que, segundo Deleuze (1996), está fundada em três alicerces: o saber, o poder e os modos de subjetivação. Essas linhas de natureza diferente compõem o dispositivo. A movimentação das linhas é descrita por Deleuze (1996) da seguinte maneira:

As linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. (p. 1)

As linhas estão sujeitas a variações de direção e a derivações. E os vetores dessas linhas são, para Deleuze (1996), os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças de exercícios e os sujeitos numa determinada posição. Deleuze ressalta que essas linhas não se detêm na composição do dispositivo, “mas atravessam-no, conduzem-no, do norte ao sul, de leste a oeste, em diagonal” (p. 1).

Deleuze (1996) aponta, ainda, as dimensões e as linhas de força que compõem um dispositivo. Primeiramente, o dispositivo comporta duas dimensões, máquinas de fazer ver e de fazer falar, que denomina de “curvas de visibilidade” e “curvas de enunciação”. A visibilidade é feita de luz que distribui o visível e o invisível, projetando-se sobre os objetos, fazendo com que surjam ou desapareçam. Os enunciados, por sua vez, distribuem variáveis definidas pelos regimes a que dão origem. “Não são nem sujeitos, nem objectos, mas regimes que é necessário definir pelo visível e pelo enunciável, com suas derivações, as suas transformações, as suas mutações” (p. 2).

Uma terceira dimensão do dispositivo foucaultino apontada por Deleuze (1996) é a que comporta linhas de força compostas de saber e de poder. Elas são uma dimensão espacial e se entrecruzam de um ponto a outro. As linhas de visibilidade e de enunciação estabelecem o ir e vir entre o ver e o dizer, pois “agem como flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras, sem que por isso deixem de conduzir a batalha” (p. 2).

As dimensões apontadas por Deleuze podem ser agrupadas como aspectos multilineares do conceito de dispositivo. Marcello (2004; 2009) realiza uma pesquisa a respeito destas características do dispositivo, demonstrando as linhas de força que operam nele. A partir da discussão de Deleuze, a autora demonstra que a multilinearidade pode ser percebida a partir de eixos ou dimensões, como define o próprio Foucault. O primeiro está relacionado à produção do saber e à constituição de uma rede de discursos; o segundo eixo refere-se ao poder e indica as formas pelas quais é possível determinar as disposições estratégicas entre os vários elementos constituintes do dispositivo, além de estar relacionado à produção dos sujeitos. Para Marcello, “o dispositivo é composto por um conjunto de linhas, curvas e regimes de diferentes naturezas que se mostram transitórias e efêmeras, predispostas a variações de direção e de intensidade” (2009, p. 231).

## **A emergência histórica do dispositivo desenvolvimento sustentável**

Este trabalho parte da discussão da formação do dispositivo de segurança foucaultiano para compreender a emergência, na atualidade, de outro dispositivo, o do desenvolvimento sustentável, resultado de uma urgência histórica que possibilitou o seu surgimento. O objetivo é apontar para o caráter construído deste conceito, de seus efeitos de discurso e de suas contingências sociais, culturais e econômicas, partindo da configuração de uma nova governamentalidade de controle da população.

A genealogia de poder foucaultiana busca compreender o porquê do surgimento de determinados discursos na contemporaneidade e, mais ainda, como surgem processos regulamentadores como dispositivos, que atuam para formar e transformar o indivíduo pelo controle do tempo, do espaço, da atividade e pela utilização de instrumentos de controle. Essas técnicas disciplinares regulam as populações através de um biopoder agindo sobre a espécie humana considerada no seu conjunto, com o objetivo de assegurar a sua existência. Dentro desta perspectiva, questões relacionadas à população como nascimento, mortalidade, nível e duração de vida e tudo quanto se relaciona à perpetuação da vida dos indivíduos no planeta – meio ambiente, saúde, qualidade de vida e, tantos outros elementos – estão ligados a um tipo de poder (o biopoder). Este poder vai além do poder disciplinar e objetiva gerir a vida dos corpos vivos múltiplos e multifacetados, ou seja, a população.

A população surge como o elemento fundamental da riqueza e da potência do Estado, pois é esta força, constituída como força produtiva, que as produz. A população, já submetida a um regime disciplinar desde a segunda metade do século XVII, é enquadrada, no decorrer do século XVIII, num aparelho regulamentador; passa a ser, segundo Foucault, adestrada, repartida, distribuída e fixada (2008, p. 71).

Na “nova arte de governar”, a partir do desenvolvimento e das transformações das estruturas urbanas, no século XVII, as grandes cidades possibilitaram o surgimento de uma medicina urbana e também de uma preocupação com a higiene pública, como procedimentos de vigilância e de controle da população. Segundo Foucault (2005), essa medicina tem como objetos principais: 1) a preocupação com a dispersão dos resíduos no espaço urbano, como foco de enfermidades e epidemias; 2) o controle da circulação do ar, da água, dos alimentos e mercadorias; e 3) a distribuição e organização dos elementos indispensáveis à vida no espaço da cidade, como fontes e esgotos, entre outros. Para Martins (2007), esses objetivos estão articulados a saberes emergentes relacionados ao meio e às condições de vida da população. Com a medicina urbana surge, também, outra noção, a de salubridade, que remete aos elementos que constituem o meio ambiente e a tudo o que pode afetar a saúde humana.

A medicalização da sociedade e o governo da vida foram para Foucault as condições de emergência de um biopoder, como forma de poder que se exerce sobre a vida e categoriza os indivíduos, ligando a sua própria individualidade e identidade, impondo-lhes uma lei da verdade (Citado em DREYFUS; RABINOW, 2010, p. 302-303). Assim, Foucault (2008) explica biopoder como

[...] o conjunto de mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui seus traços biológicos fundamentais, vai poder entrar no interior de uma política, de uma estratégia política, de uma estratégia geral de poder, dito de outra forma, como a sociedade, as sociedades ocidentais modernas, a partir do século XVIII, passaram a considerar o fator biológico fundamental de que o ser humano constitui uma espécie. (p. 4)

Assim, biopoder é uma forma de poder que rastreia, interpreta, assimila, reformula, bem como rege e regula a vida social no seu próprio

interior. Para Hardt e Negri (2004, p. 43), o poder passa a se encarregar da vida na sua totalidade, em todo o seu desenrolar. Aqui fica clara a expansão do conceito de poder na obra foucaultiana e como esta noção surge junto com outra, a de população como corpo social e coletivo a ser controlado.

Esse biopoder é algo novo, que surgiu na segunda metade do século XVIII, e, para Foucault (2010), uma nova tecnologia de poder que se tornou um dos fenômenos fundamentais do século XIX. Esse segundo nível de poder não excluiu a disciplina (primeiro nível), mas a integra, modifica-a parcialmente e a utiliza, se instala nela, graças à técnica disciplinar pré-existente. Surge como uma técnica de poder sucessora e complementar a uma técnica anterior, a disciplina, com seus mecanismos de poder sobre o corpo individual, como a vigilância e o treinamento.

Com a explosão demográfica e da industrialização do século XVIII, Foucault (2010) acredita que a disciplina deixou de ser eficiente para reger o corpo econômico e político da sociedade. E no final do século XVIII, o poder passa por uma segunda acomodação, o biopoder. Um poder sobre os fenômenos globais e sobre os fenômenos da população, mais difíceis de acompanhar, implicando em órgãos complexos de coordenação e de centralização.

Três elementos são apontados por Foucault (2010) para caracterizar essa “sociedade regulamentar”. O primeiro dele é o surgimento da população, como corpo múltiplo e com inúmeras cabeças, tornando-se um problema político e científico e, ao mesmo tempo, um problema biológico e de poder. O segundo é a natureza dos fenômenos que são levados em consideração nesse novo contexto, ou seja, o que ganha importância são os fenômenos coletivos de efeitos econômicos e políticos pertinentes apenas no nível de massa. Fenômenos que parecem aleatórios e imprevisíveis, se tomados na sua individualidade, mas que, no plano do coletivo, tornam-se constantes e, se percebidos em longa duração, podem ser tomados por fenômenos em série. Assim, para Foucault (2010), “a biopolítica vai se dirigir, em suma, aos acontecimentos aleatórios que ocorrem numa população considerada em sua duração” (p. 207).

E, por fim, a tecnologia da biopolítica irá implantar mecanismos com função de previsões, estimativas estatísticas e de medições globais, que interferem nos fenômenos gerais, a exemplo da natalidade. O importante é que “trata-se de estabelecer mecanismos reguladores que, nessa população global em seu campo aleatório, vai poder fixar um equilíbrio, manter uma

média, estabelecer uma espécie de homeostase, assegura compensações” (FOUCAULT, 2010, p. 208).

Essa técnica regulamentar está centrada na vida, agrupando fenômenos típicos de uma população, com o objetivo de controlar uma série de eventos fortuitos que podem ocorrer num corpo múltiplo e vivo. Ora, Foucault (2010) esclarece que essa biopolítica, como tecnologia de poder, procura controlar e até mesmo modificar a probabilidade desses eventos e compensar seus efeitos, visando o equilíbrio global, um tipo de homeostase. Ela é centrada no ser-vivo, no homem-espécie e nas suas preocupações, e se volta para o controle de fenômenos como natalidade, morbidade, incapacidades biológicas dos seres e os efeitos do meio. Essas são áreas de intervenção, de saber e de poder simultâneas, e é delas que a biopolítica irá extrair o seu saber e definir o seu campo de intervenção.

Os fenômenos dos efeitos sobre os meios, surgidos no final do século XVIII e início do século XIX, estão relacionados aos efeitos brutos do meio geográfico, climático e hidrográfico. Foucault (2008) trabalha a concepção de meio como aquilo que faz a circulação: “O meio é um conjunto de dados naturais, rios, pântanos, morros, é um conjunto de dados artificiais, aglomeração de indivíduos, aglomeração de casas, etc.” (p. 28). Mas o que nos interessa na exposição das noções de biopoder e de suas relações com a população é a questão ambiental na atualidade, através das condições do seu surgimento e do seu porquê, bem como das suas produções de práticas discursivas. Foucault aponta como um dos elementos fundamentais na implantação dos mecanismos de segurança, não o aparecimento de meio, mas de um projeto de técnica política que se dirija ao meio, tornando-se fator de ordenamento da natureza da população humana.

O meio como ordenamento da população leva-nos a uma série de questões e reflexões sobre o tema: quais são as condições do surgimento desta noção de meio e, posteriormente, de meio ambiente? Que jogo de regras torna este objeto possível e suas condições de aparecimento, durante um dado período? No século XXI, como meio ambiente e população estão diretamente imbricados; onde a população tem agido diretamente sobre o meio? Qual a centralidade que a questão ambiental ganha numa sociedade governada por uma biopolítica? Seria o meio ambiente um dispositivo de controle social? E, ainda, que outros dispositivos surgiram a

partir deste? O desenvolvimento sustentável ou sustentabilidade é também um dispositivo?

As reflexões colocadas acima são questões que nos têm inquietado ao longo de estudos sobre o meio ambiente, mídia e discurso. São preocupações advindas da crescente visibilidade e dispersão dos temas ambientais nos discursos, em espaços tão distintos como moda, carros, bancos e tantos outros, considerados, inclusive, como “antiecicológicos”. O objetivo é identificar a emergência do desenvolvimento sustentável a partir do contexto histórico, delineado a seguir.

Preocupações difusas com aspectos danosos da relação entre o desenvolvimento tecnológico e a degradação do meio ambiente ganharam relevo desde o término da Segunda Guerra Mundial, quando a utilização de armas nucleares em Hiroshima, demonstrou ao mundo o gigantesco alcance dos instrumentos de destruição produzidos pelo homem. A corrida armamentista fomentada pela Guerra Fria levou a humanidade, já na segunda metade da década de 1950, a atingir a capacidade de autoexterminio. Nos anos seguintes, as incertezas acerca do futuro da humanidade foram se agravando e as indicações nesse sentido foram ficando cada vez mais visíveis.

Machado (2005) explica que o discurso do desenvolvimento sustentável foi construído como resposta a uma questão ambiental, constituída à medida que “peças supostamente desconexas de um quebra-cabeça global” começaram a se encaixar, tornando claros os riscos do processo de degradação das condições de sustentação da vida no planeta (PNUMA, 2004, p. 4). Alguns fatores contribuíram para isso: o terror em torno da utilização de armas nucleares; a publicação de estudos que levavam para um público mais amplo questões até então restritas às discussões técnicas no campo científico e acadêmico, politizando-as; a ocorrência de uma série de desastres ambientais que ganharam ampla divulgação social; a emergência dos novos movimentos sociais; e, ainda, os avanços do conhecimento, sobretudo no campo da Biologia.

O sociólogo alemão Ulrich Beck (2011) parte da premissa de que as nações ocidentais se deslocaram de uma sociedade “industrial” ou de “classe” para um paradigma de uma “sociedade de risco”. No primeiro modelo social, a questão central é como a riqueza socialmente produzida é distribuída de maneira socialmente desigual, enquanto minimiza os efeitos negativos (pobreza e fome). Já no segundo, os riscos e os perigos produzidos como parte da modernização (poluição e outros) devem ser prevenidos, minimizados, dramatizados e canalizados. Ambos contêm desigualdades e

se estendem, principalmente, nos centros industriais do Terceiro Mundo. Para Beck, a fome é hierárquica e a poluição é democrática.

Nesta perspectiva, os riscos causados por eventos de catástrofes ambientais, não são meros acidentes infortunados e, sim, um testemunho do insucesso das instituições sociais, especialmente da ciência, em controlar as tecnologias. Riscos que transcendem espaço e tempo, para além das áreas geográficas onde ocorrem os eventos e para as gerações futuras. Para o sociólogo, ao mesmo tempo em que a ciência se tornou cada vez mais necessária na identificação dos riscos, também se tornou menos suficiente para a unidade social da definição de verdade (BECK, 2011, p. 156).

Para Machado (2005) foi no início da década de 1970 que as preocupações em torno da degradação ambiental e das condições de sustentação da vida no planeta se intensificaram e se generalizaram nos países desenvolvidos do Ocidente. Junto com as preocupações, veio o fortalecimento de uma consciência ambiental, colocando outras questões em jogo, que não diretamente vinculadas à satisfação material ou econômica. Um exemplo desse jogo são os movimentos sociais que, neste período, acentuaram o clima de anseio por mudanças, como o movimento pela garantia de direitos civis, reivindicados pelos negros americanos, e a emergência de movimentos feministas nos EUA e nos países europeus.

Nesse período, o crescimento das manifestações da sociedade teria acelerado a ampliação dos espaços institucionais de discussão da problemática ambiental. Machado (2005) acredita que o nível de poluição do ar nas proximidades das áreas de complexos industriais em muitos países europeus, principalmente na Alemanha e na Inglaterra, gerou um problema de saúde pública na época. E, juntamente com a poluição gerada pelos veículos nas grandes cidades, surgiu o fenômeno das chuvas ácidas, afetando principalmente os países escandinavos. Assim, para Machado (2005) fica mais evidente a complexidade das cadeias destrutivas geradas pela degradação ambiental e o alcance transnacional de muitos dos seus efeitos. As tentativas de resolução exigiram, portanto, não só um tratamento mais amplo, mas também a formação de uma cooperação internacional articulada mundialmente para a solução destes problemas.

Em 1969, esta questão foi colocada em discussão no Conselho Econômico e Social das Nações Unidas (ECOSOC) pela representação do governo da Suécia, particularmente preocupada com os efeitos da precipitação de chuvas ácidas sobre seu território. O objetivo da proposta foi colocar em discussão as possibilidades de negociação, pelas Nações

Unidas, de mecanismos de controle e redução das emissões de gases poluentes por parte dos países responsáveis pela poluição geradora das chuvas ácidas sobre seu território. E foi a partir desta representação que se deu partida ao processo da realização de uma conferência mundial sobre meio ambiente, encaminhada pelo Conselho à Assembleia Geral das Nações Unidas.

A demanda por um espaço intergovernamental de discussão dos problemas ambientais foi encaminhada rapidamente no interior das Nações Unidas. O motivo da rapidez, segundo Machado (2005), foi não só a preocupação dos governos diretamente afetados, mas também a pressão social que o ambientalismo vinha impondo no interior dos países desenvolvidos. Pressão por soluções para as consequências produzidas pela degradação ambiental e para a elaboração de uma ampla política de proteção ambiental. O que se percebe é que se criou um espaço de visibilidades, ou melhor, um espaço de “fazer ver e de fazer falar” sobre a questão ambiental, projetando luz sobre determinadas questões relacionadas ao meio ambiente e as suas problemáticas.

A convocação da Conferência de Estocolmo, realizada em 1972, instituiu um campo de disputas e movimentação de interesses. Foi a partir dele que, segundo Machado (2005), se produziram as condições de bifurcação no discurso do desenvolvimento. Para a autora essas disputas de saber/poder, movidas por interesses ambientalistas, de um lado, e desenvolvimentistas, de outro, desencadearam um processo de reordenação das estratégias discursivas do desenvolvimento que levou à cisão no seu interior. Em torno da formulação de uma questão ambiental foram constituídos conjuntos específicos de estratégias discursivas que deram forma ao discurso do desenvolvimento sustentável.

Um núcleo sobre a questão ambiental teria sido construído, a partir dos embates entre as perspectivas distintas de saber/poder sobre desenvolvimento e meio ambiente: de um lado, a dos ambientalistas e, de outro, a dos desenvolvimentistas. Para Machado (2005), este conjunto disperso de enunciados referiam-se a determinados “conjuntos de problemas ambientais”, de “preocupações ambientais”, ou “focos de degradação”, etc., circulando em espaços discursivos relativamente restritos às disputas de interesses no interior das sociedades desenvolvidas. A questão ambiental foi moldada pelo conjunto de relações estabelecidas a partir da inserção dos problemas ambientais na ordem do discurso do desenvolvimento. E

defende que, desde a Conferência de Estocolmo (1972), passando pela Comissão Brundtland (1987) e pela Conferência Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (1992), a estrutura político-institucional das Nações Unidas vem funcionando como espaço privilegiado na produção de estratégias discursivas e servindo de eixo na definição dos contornos do discurso do desenvolvimento sustentável. Assim, esse confronto entre discursos é que produziu a articulação e produção do dispositivo do desenvolvimento sustentável.

Os eventos históricos apontados possibilitam perceber os elementos da construção do desenvolvimento sustentável como dispositivo, a partir de indicadores da transformação da biopolítica numa perspectiva planetária, impulsionada pelos grandes encontros transnacionais. Para Carneiro (2012), as políticas resultantes buscam conduzir a população para um modelo do uso equilibrado e sustentável do meio com o objetivo de melhorar o ambiente, “tanto natural quanto artificial, e, conseqüentemente, contribuir para a saúde do planeta” (p. 5). Essas políticas procuram estabelecer mecanismos reguladores, em nível global, na busca de um equilíbrio, uma homeostase, minimizando e até compensando os efeitos dos impactos desse ser-vivo no meio, no planeta.

Consideramos que, a partir dessas conferências, o dispositivo de meio ambiente gerou um novo dispositivo, o desenvolvimento sustentável. Levando em conta que é mais do que uma questão de preservação do meio ambiente que está em jogo nas relações de poder, trata-se de um projeto de desenvolvimento que emerge da problemática sobre a sustentabilidade. A questão ambiental é equacionada pela sustentabilidade a partir de 1972<sup>1</sup> e é derivada de uma concepção de natureza harmônica e equilibrada, modelo este que recorre a outros saberes para comprovar a veracidade do seu processo harmônico.

Segundo Carneiro (2012), a questão da sustentabilidade levou à elaboração de políticas com o objetivo de levar a população a um modelo dito harmônico. Encabeçando estas políticas estaria a ONU, na busca por uma governança global, propondo mudanças de comportamento e práticas sociais para Estados, organizações internacionais, empresas e para cada habitante do planeta, a fim de preservar a vida na Terra.

O surgimento da Ecologia<sup>2</sup>, em meados do século XX, contribuiu para a construção de dispositivos ambientais por “reunir práticas e verdades em torno da conservação da vida no planeta e mostrar uma interação maior entre população e meio” (CARNEIRO, 2012, p. 9).

Os elementos que confluíram para formar esse dispositivo vieram de procedências heterogêneas. Uma noção de meio já estava presente na biopolítica, não era apenas um meio natural, mas o espaço artificial das cidades e das relações sociais. Quando se configurou o dispositivo de meio ambiente, essa noção de meio ganhou outro sentido ao se compor com outros elementos. Ambiente remete à atmosfera, ao ar, ao que nos circunda. Um dispositivo responde a uma urgência, é uma estratégia. O ambiente ou meio ambiente como uma questão de segurança do planeta tornou-se premente a partir da Segunda Guerra. (CARNEIRO, 2012, p. 8)

E os grandes encontros transnacionais (Estocolmo/1972, Rio92, Rio+10, Rio+20) possibilitaram a construção dos dispositivos meio ambiente e desenvolvimento sustentável.

Consistem em institucionalizações que aglutinam forças procedentes de diversos locais e setores, mobilizadas em torno de reivindicações por mudanças ou consolidações de decisões. Deles resultam acordos, recomendações, compromissos que se tornam programas globais e locais, com maior facilidade de captação de recursos financeiros e humanos para serem implantados. (CARNEIRO, 2012, p. 9)

A sensação de risco e de insegurança, gerada a partir da Guerra Fria, da corrida armamentista, da questão nuclear, da impossibilidade de controle dos efeitos radioativos, dos riscos da poluição e da escassez dos recursos do planeta, em razão do crescimento populacional, são fatores dos anos 1960 e 1970 que estabeleceram as condições históricas que possibilitaram a emergência do dispositivo do desenvolvimento sustentável, como resposta estratégica à crise ambiental que se delineava. A percepção de riscos e de insegurança para a vida no planeta, nesse período, levou à construção de uma estratégia, buscando aliar desenvolvimento e sustentabilidade. Esse mecanismo emergiu da necessidade de solucionar os possíveis riscos à vida humana e de conter os fenômenos coletivos que impactavam o meio ambiente, com efeitos econômicos e políticos. Trata-se de uma estratégia para buscar o equilíbrio homeostático planetário a partir das contingências aos problemas ambientais globais, a partir de uma governança global.

## O desenvolvimento sustentável na mídia

A proposta aqui é relacionar o dispositivo do desenvolvimento sustentável com a visibilidade midiática, para compreender como essa relação é fundamental para a construção e perpetuação do dispositivo ambiental. O meio ambiente se tornou um assunto corrente nas agendas midiática, pública e política, e adquiriu cada vez mais visibilidade após a ECO-92<sup>3</sup>. O jornalismo exerce um papel importante na divulgação da agenda ambiental, dando visibilidade ao tema e às suas problemáticas. Atualmente, os grandes jornais têm não só criado editorias específicas sobre o tema, como também cadernos e suplementos especiais, em momentos de grandes eventos ambientais. Cotidianamente, o jornalismo tem dado cobertura às ações de sustentabilidade, aos riscos para o ser humano<sup>4</sup> e a diversas questões que envolvem a segurança da população, entre outras abordagens relacionadas ao meio ambiente (BARROS; SOUZA, 2010).

Na perspectiva construtivista, as notícias são percebidas como um dos elementos de construção da realidade, à medida que a relatam e constroem. Como explica Rodrigues (1999), “o discurso não é uma mera representação das coisas e da realidade, e sim, o acontecimento transformado em notícia, o meta-acontecimento” (p. 30). Assim, o discurso ganha dimensão central em nossa sociedade, caracterizado como conjunto de enunciados polêmicos e estratégicos, integrando as malhas do poder, perpassando todas as relações entre sujeitos.

Para Foucault (2002), o discurso é perpassado pelo poder e o seu funcionamento se dá na determinação dos sujeitos do discurso. Este cumpre uma função dentro do sistema estratégico onde e pelo qual o poder funciona. Assim, Castro (2009, p. 12) explica que Foucault entende o poder como algo que funciona através do discurso porque o discurso é, ele mesmo, um elemento e um dispositivo estratégico de relações de poder. Assim, os discursos são como blocos de táticas no campo das relações de força, que podem ser diferentes e até mesmo contraditórias dentro de uma mesma estratégia, que não invalidam o discurso, mas o constituem como tal.

Para percebermos os elementos contraditórios e paradoxais que funcionam no dispositivo sustentável, tanto como técnica, como controle de biopoder, identificamos no jornal *O Estado de S. Paulo*, de circulação nacional, notícias sobre a Conferência da ONU para o Desenvolvimento Sustentável, a Rio+20<sup>5</sup>, que apontam para a construção deste dispositivo. A cobertura deste evento foi escolhida pela grande visibilidade que deu à

questão ambiental na mídia nacional e internacional. O *Estadão* publicou matéria sobre o assunto de 1º a 27 de junho de 2012 e, na semana da realização da conferência, circulou diariamente o caderno *Planeta Estado*, adaptação do caderno *Vida*, que fora criado em 2008 para discutir temas ligados ao meio ambiente. As edições desse caderno no mês de junho de 2012 foram quase totalmente dedicadas à questão ambiental, com o selo da Rio+20. A ampla cobertura da questão ambiental em todos os veículos de imprensa (*onlines*, impressos, televisivos, radiofônicos) aponta para as duas dimensões do dispositivo, “a máquina de fazer ver e de fazer falar”. Os jornais, assim como outros veículos da mídia, possibilitaram a visibilidade ao tema ambiental, projetando luz sobre objetos como biodiversidade, economia verde, povos tradicionais, pobreza, agricultura, água, energia, cidades, oceanos, mudanças climáticas, entre outros temas discutidos na conferência.

Os discursos também têm vontade de verdade e isso é perceptível no material noticioso analisado. O discurso ambiental está calcado na discussão científica para a construção, “descoberta” e divulgação dos seus problemas e, assim, vemos a materialização das construções discursivas das verdades científicas, revestidas de comprovação e de dados, na matéria sobre o aquecimento global e seus impactos na floresta amazônica.

### **Quadro 1 – enunciado sobre as discursividades científicas do aquecimento global**

---

**Retranca:** Aquecimento

**Título:** Temperatura na Amazônia pode subir 6°C

**Olho:** Painel Brasileiro de Mudanças Climáticas também prevê a diminuição das chuvas a quase a metade, pondo o bioma em risco.

**Texto:** A projeção mais crítica para a região amazônica seria a chamada “savanização” da parte leste da floresta. “Uma mudança tão profunda na vegetação acarretaria perdas significativas nos estoques de carbono, tanto do solo como da vegetação. Além das perdas de carbono, outras mudanças poderiam resultar num colapso da floresta”, aponta o estudo realizado pelo Painel Brasileiro de Mudanças Climáticas (PBMC) do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE).

---

**Fonte:** Jornal *Estado de S. Paulo*, Caderno *Planeta Estadão*, 21/06/2012, p. H-7.

O jornal realizou uma reportagem de página inteira, rica em infografias, mapas, índices, fotos, estatísticas, com diversas fontes científicas de órgãos de referência no país, realizando projeções, com base em parâmetros internacionais, sobre o aumento da temperatura e os impactos nos biomas brasileiros, com a redução das chuvas na Amazônia. A reportagem demonstrou o posicionamento da comunidade científica nacional e internacional sobre o aquecimento global e seus efeitos no ecossistema e, além disso, confirmado por cientistas para dar o estatuto de verdade necessário ao enunciado. Temos, assim, na própria imprensa, a formação de um espaço de lutas e de contradições sobre o mesmo tema, tido como controverso dentro da ciência. Em outro veículo noticioso, na reportagem *Um dogma começa a derreter*, a revista *Veja* (n. 2273, 13/06/2012) argumenta que os defensores da tese, de que o aquecimento global é culpa do homem e resultará na destruição do planeta, estão mudando de opinião e engrossando o grupo dos céticos sobre as previsões apocalípticas do painel climático da ONU. O dispositivo aciona o saber com vontade de verdade na construção da compreensão desse fenômeno aleatório, institucionalizando práticas, monitoramentos, pesquisas, medições, revestindo-o com um estatuto de verdade.

Podemos perceber, nos enunciados, como o dispositivo ambiental descreve a elaboração de políticas globais pela ONU, a fim de equacionar as problemáticas ambientais, propondo mudanças de comportamentos, acordos, leis e práticas sociais para governos, organizações internacionais, empresas, comunidade local e populações em geral.

### **Quadro 2 – Enunciado sobre a ONU como formuladora de políticas globais**

---

**Retranca:** Ambiente

**Título:** Avanço de metas ambientais globais em 40 anos é quase nulo, mostra ONU.

**Olho:** Relatório feito por 300 especialistas revela que houve progresso significativo em apenas 4 dos 90 objetivos avaliados; estudo explicita necessidade de metas claras e de longo prazo, justamente um dos pontos frágeis da Rio+20, que começa no dia 13.

---

**Fonte:** Jornal *Estado de S. Paulo*, Caderno *Planeta Estadão*, 13/06/2012, p. A-16.

### Quadro 3 – Enunciado sobre mudanças de comportamentos da comunidade local

---

**Retranca:** Serviços ambientais

**Título:** Agricultores recebem para preservar mata

**Olho:** Programa da ONG The Nature Conservancy distribui R\$ 1 milhão a 43 pequenos produtores rurais do Rio em troca da restauração das florestas.

---

**Fonte:** Jornal *Estado de S. Paulo*, Caderno *Planeta Estadão*, 27/06/2012, p. H-2

### Quadro 4 – Enunciado sobre sanções e regulamentações sobre a questão ambiental

---

**Título:** FMI defenderá taxação a poluidores

**Olho:** Para diretora-gerente do fundo, Christine Lagarde, subsídios fiscais a emissores de gases causadores do efeito estufa devem ser suspensos.

---

**Fonte:** Jornal *Estado de S. Paulo*, Caderno *Planeta Estadão*, 13/06/2012, p. A-16.

Nos quadros anteriores vimos a defesa de órgãos internacionais propondo ações, comportamentos e sanções aos países emissores de gases causadores do efeito estufa e a eliminação de subsídios a esses setores, como parte de políticas globais sobre a questão ambiental. E, ainda, a mudança de comportamento de pequenos agricultores, com o objetivo de preservar e de restaurar áreas florestais degradadas. O objetivo dessas políticas é estabelecer mecanismos reguladores para equilibrar e compensar os efeitos dos impactos da degradação ambiental.

O dispositivo está relacionado às práticas, atuando como um aparelho na constituição dos sujeitos, e o seu poder está em incitar a produção de enunciados, de discursos, principalmente na intermediação entre o sujeito e o objeto. A subjetivação da questão da sustentabilidade pode ser percebida em diversas matérias, mas damos destaque especial à reportagem *A voz da geração+20*, realizada pelo *Estadão* com estudantes e convidados, com o objetivo de discutir os desafios sobre a questão ambiental, antes do evento Rio+20. A matéria de página inteira traz elementos interessantes para percebermos modos de subjetivação do dispositivo ambiental.

## Quadro 5 – Enunciado sobre a subjetivação sobre a questão ambiental

---

“La em casa nossa alimentação e bem reaproveitada: usamos casca de banana para fazer brigadeiro, meu pai escova bem a cenoura para não desperdiçar a casca. Levo sacola para o supermercado, ando de bicicleta” **(Yasmin Neves, 19 anos, universitária).**

---

“A gente tem boiler e eu tomo banho frio para não desperdiçar a água até ela esquentar. Também separo o lixo. Na minha cidade tem um lixão em cima de um morro, e tenho medo de ser mais um Morro do Bumba (*favela sobre um lixão onde um desmoronamento, em 2010, matou 267 pessoas*)” **(Caio Del Esporti, 19 anos, universitário).**

---

“Também tomo banho frio. Chuveiro elétrico gasta energia demais. Tem de fazer um sacrifício pessoal. O bom é que o banho fica mais rápido, gasta menos água. Em Porto Alegre, no Fórum Social, a gente só usou energia eólica e solar, e vi que é viável. O Brasil tem potencial para se abastecer só com energias limpas” **(Thomas Mendel, 19 anos, universitário).**

---

“Separo vidro e tentei fazer coleta de papel, mas na zona norte não dá. Lá em casa, somos dez, e nos esforçamos para baixar a conta de luz de R\$ 200. Não adianta ser hipócrita e dizer que é só pela ecologia, é uma economia também. Quando eu tinha 15 anos, fizemos – eu, minha mãe e umas vizinhas – coleta seletiva, de porta em porta, e com a venda do material conseguimos reformar o hall do prédio e o salão de festas” **(Mayara Rangel da Silva, 19 anos, técnica em Meio Ambiente).**

---

“E muito hipócrita ver a Rio+20 acontecer, sabendo que o Rio tem os piores empreendimentos possíveis (*em termos de impacto ambiental*): (*a siderúrgica*) CSA, Comperj (*Complexo Petroquímico do Estado do Rio*), Porto do Acu...” **(Julia Bustamante, de 19 anos, universitária).**

---

**Fonte:** Jornal *Estado de S. Paulo*, Caderno *Vida*, 03/06/2012, p. A-24

As linhas de subjetivação são responsáveis pela produção dos sujeitos por si mesmos, posicionando-os como sujeitos “falantes” e “confessantes”. Na subjetivação, o que está em jogo não é a relação da verdade sobre si mesmo e o que lhe é imposto de fora, mas, pelo contrário, é a relação de verdade sobre si mesmo e o que ele mesmo deve produzir.

A partir dos enunciados analisados, percebemos que esta produção ativa é explicitada na posição do sujeito, no sentido de reproduzir os enunciados já dados sobre sustentabilidade, e do seu comportamento em relação à questão ambiental nas práticas cotidianas. Essas práticas sociais são resultado do entrecruzamento dos diversos discursos produzidos pelo dispositivo ambiental.

Dentro desta lógica, é preciso “fazer sacrifícios”, economizar, reaproveitar, reciclar, e o sujeito é entrecruzado por essas práticas sustentáveis cotidianamente. Assim, a luta passa a ser a do sujeito consigo mesmo para a produção de si, mas é também, nesses discursos, que se cria o espaço onde se torna possível a transgressão, a subversão e, nesse sentido, “o passar para o outro lado” no modo de dizer de Deleuze (1999). Para Marcello (2009), os modos de subjetivação envolvem necessariamente a produção de efeitos sobre si mesmo, mas não são meras atuações passivas do sujeito; pelo contrário, os processos de subjetivação indicam também possibilidades, (des)caminhos, fugas e subversão do próprio sujeito.

Não estamos falando aqui de um sujeito livre, autônomo, soberano e criador de suas condições de existência, mas de um sujeito que pode criar as condições para escapar dos poderes e saberes do dispositivo ambiental para outro, possibilitando elementos de ruptura e de descontinuidade. Assim, a discussão sobre a emergência histórica do dispositivo do desenvolvimento sustentável, e dos modos de subjetivação, foi fundamental para construir elementos caracterizadores desse dispositivo na atualidade e para perceber como essa estratégia de poder se perpetua e se manifesta nos discursos da mídia.

---

## Notas

<sup>1</sup> Nas conferências das Nações Unidas sobre o Meio ambiente Humano, em Estocolmo (1972).

<sup>2</sup> No dicionário de ecologia e ciências ambientais (2001) da Unesp, ecologia é definida como um ramo das ciências biológicas que busca compreender as espécies dentro de um processo de trocas energéticas da cadeia alimentar presente nos diversos ecossistemas.

<sup>3</sup> Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUMAD), também, conhecida como Rio-92, Cúpula ou Cimeira da Terra, realizada entre 3 e 14 de junho de 1992 no Rio de Janeiro, para buscar conciliar o desenvolvimento socioeconômico com a conservação e proteção dos ecossistemas da Terra.

<sup>4</sup> Essa problematização de que vivemos numa sociedade de risco é amplamente discutida pelo sociólogo alemão Ulrich Beck (2010). Para ele, a perspectiva da “sociedade de risco”, ao contrário das riquezas, os riscos e os perigos produzidos pela modernização são igualmente distribuídos entre as nações ricas e pobres. Riscos impostos, em grande parte, por nações ocidentais centradas na produção e na distribuição desigual de riquezas, e que minimizam os efeitos colaterais negativos, como a pobreza e a fome de outros países.

<sup>5</sup> O evento foi realizado no Rio de Janeiro, entre 13 e 22 de junho de 2012, e reuniu representantes políticos de diversos países, jornalistas do mundo inteiro, ONGs, especialistas, celebridades e políticos, numa arena de discussão e negociação política sobre a questão ambiental e tinha como meta discutir a questão ambiental e renovar o engajamento dos líderes mundiais com o desenvolvimento sustentável do planeta, 20 anos após a Rio-92. A conferência de 2012 insere-se na longa tradição de reuniões anteriores da ONU sobre o tema: as Conferências de 1972 (Estocolmo/Suécia), a ECO-92 (Rio de Janeiro/Brasil), a Rio+10 em 2002 (Joanesburgo/África do Sul).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEM, G. O que é um dispositivo? *Outra Travessia*, n. 5, Santa Catarina, 2005. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743> >. Acesso em: 15 mai de 2013, p. 9-16.

BARROS, A. T.; SOUSA, J. P. *Jornalismo e ambiente: análise de investigações realizadas no Brasil e em Portugal*. Porto/Portugal: Universidade Fernando Pessoa, 2010.

BECK, U. *A sociedade do risco: rumo a uma outra modernidade*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Editora 34, 2010.

CARNEIRO, B. S. A construção do dispositivo meio ambiente. *Revista Ecológica*. v. 4, 2012, p. 5-18.

CASTRO, E. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DELEUZE, G. O que é um dispositivo. In: *O mistério de Ariana*. Trad. e prefácio Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega/Passagens, 1996. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20>

200%20que%20%C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>. Acesso em: 2 maio 2013.

DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica, para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

FERNANDES, C. A. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

\_\_\_\_\_. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

MACHADO, R. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 25. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012, p. 7-23.

MACHADO, V. de F. *A produção do discurso do desenvolvimento sustentável: de Estocolmo à Rio-92*. Brasília, 2005. 328. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável). Universidade de Brasília. p. 63-64.

MARCELLO, F. A. O conceito de dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos-maternos. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 29, n. 1, jan./jun. 2004, p. 199-213.

\_\_\_\_\_. Sobre os modos de produzir sujeitos e práticas na cultura: o conceito de dispositivo em questão. *Revista Currículo sem Fronteiras*, v. 9, 2009, p. 226-241.

MARTINS, L. A. M. *Da disciplina ao controle: tecnologias de segurança, população e modos de subjetivação em Foucault*. 2007. 90f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

PNUMA (2004). *Perspectivas do Meio Ambiente Mundial – 2002, GEO3: passado, presente e futuro*. Brasília: IBAMA/UMA – Universidade Livre da Mata Atlântica.

RODRIGUES, A. D. O acontecimento. In: TRAQUINA, N. (org.). *Jornalismo: questões, teorias e «estórias»*. 2. ed. Portugal: Vega, 1999, p. 27-51.

VEYNE, P. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

---

### **Noêmia Félix da Silva**

Doutoranda do Curso de Comunicação da Universidade de Brasília e Professora do departamento de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

### **Kátia Menezes de Sousa**

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara; Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

Artigo recebido em 24 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 10 de agosto de 2013.

## **HABEMUS PAPAM: UM ORADOR EM DIÁLOGO COM O MUNDO**

**Maria Flávia Figueiredo** (mariaflaviafigueiredo@yahoo.com.br)  
Universidade de Franca (UNIFRAN)  
Franca, São Paulo, Brasil

**Fernando Aparecido Ferreira** (fferreiradg@uol.com.br)  
Universidade de Franca (UNIFRAN)  
Franca, São Paulo, Brasil

**Resumo:** Este artigo visa discorrer sobre o desfecho de um acontecimento histórico: a renúncia papal e a escolha de seu sucessor. Para isso, à luz das Teorias da Argumentação Retórica e da Percepção Visual, foram analisados o discurso produzido pelo papa eleito no momento de sua primeira aparição na sacada da basílica de São Pedro, em Roma, bem como o gestual do orador e o cenário que serviu de palco para o acontecimento. De acordo com a análise, a identidade revelada pelo orador (expressa por meio da gestualidade e do discurso) evidencia uma postura de simetria frente ao seu auditório e de proximidade com ele, manifestada por meio de um discurso dialogado e pedagógico. Tal postura parece vir ao encontro das necessidades da sociedade atual, fragilizada pela falta de direcionamento e de sentido.

**Abstract:** This article aims at discussing the outcome of a historical event: the papal resignation and the choice of his successor. For this, in the light of the theories of Rhetorical Argumentation and Visual Perception, the speech, made by elected pope at the time of his first appearance on the balcony of St. Peter's Basilica in Rome, the gestures of the speaker, as well as the scenery that served as a stage for the event were analyzed. According to the analysis, the identity revealed by the speaker (expressed through gestures and discourse) shows a posture of symmetry with his audience and of closeness with it, manifested by a dialogued and pedagogical speech. This attitude seems to meet the needs of today's society, weakened by the lack of guidance and meaning.

**Palavras-chave:** Identidade. Papa. Sociedade contemporânea. Argumentação. Cenário. Sujeito pós-moderno.

**Keywords:** Identity. Pope. Contemporary society. Argumentation. Scenery. Post-modern subject.

*On se demande en effet: pourquoi cette audience? Nous sommes dans une ère de technique, où tout passe par la télévision. On n'a jamais eu autant de moyens techniques pour rendre cela visible. Mais, je crois qu'il y a une grande demande de la part de la société moderne, qui est une société qui manque de sens, et qui manque de pères.<sup>1</sup>*

Julia Kristeva

O mundo parou diante dos televisores, das telas dos computadores, dos rádios para acompanhar o desfecho de um acontecimento histórico. Há quase 600 anos a Igreja Católica não presenciava a renúncia de um papa.<sup>2</sup> No dia 11 de fevereiro de 2013, porém, o então papa, Bento XVI, anunciou ao Vaticano e ao mundo sua renúncia a partir do dia 28 do mesmo mês. Os noticiários ao redor do mundo se colocaram a postos: um papa vivo presenciaria a escolha de seu sucessor. Esse acontecimento fez com que povos dos diferentes continentes, cristãos ou não, acompanhassem, via satélite, o anúncio do novo Bispo de Roma.

No dia 13 de março de 2013, após dois dias de conclave<sup>3</sup>, a fumaça branca que saiu da chaminé do telhado da Capela Sistina informava ao mundo que a escolha feita pelos cardeais havia se concretizado. Quase uma hora depois, prenunciando à tão esperada informação, ecoava, da sacada do Vaticano, a célebre frase latina instituída pela tradição da Igreja: *Habemus Papam*. Atentos a cada som pronunciado no discurso em latim feito pelo cardeal vigário, os ouvintes buscavam decifrar o nome e a origem do cardeal que passaria a ocupar o comando da Igreja. Com a ajuda dos repórteres das mais variadas emissoras de televisão, em poucos segundos o enigma foi decifrado: seu nome, Jorge Mario Bergoglio; sua origem, Argentina.

O objetivo do presente artigo é, pois, analisar os 10 minutos que sucederam tal anúncio. Nosso *corpus* compreenderá o discurso produzido pelo novo pontífice no momento de sua primeira aparição na sacada da basílica de São Pedro, em Roma. Consideraremos não só o discurso, mas também a visualidade que o envolve, presente no cenário em que o discurso foi proferido e no gestual do orador. Nesse sentido, levaremos em conta como o verbal e o imagético têm uma relação de interdependência no processo de produção de sentido.

Sendo assim, para que a análise possa abarcar a abrangência dos detalhes contidos no *corpus*, o arcabouço teórico selecionado contemplará pressupostos advindos da Teoria da Argumentação e Retórica e também da Percepção Visual.

No que concerne a Retórica, valer-nos-emos, sobretudo, do resgate feito por Perelman e Olbrechts-Tyteca (em seu *Tratado da argumentação: a nova retórica*) à argumentação dialética proposta por Aristóteles. Aliaremos a esse estudo, contribuições feitas por outros pesquisadores, tais como Reboul (2004) e Abreu (2002).

No sentido de ampliar a análise retórica efetuada, buscar-se-á uma associação dessa à conjectura da psicologia da percepção, formulada por Donis A. Dondis em *Sintaxe da linguagem visual* (2012).

O *corpus* selecionado para essa pesquisa encontra-se em formato de vídeo em diferentes sites da Internet. Para visualizá-lo, sugerimos o acesso ao site: <<http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>>. Por compreender um texto bastante breve, o discurso proferido no vídeo encontra-se transcrito na íntegra nos parágrafos subsequentes.

#### **Apresentação do papa Francisco ao mundo<sup>4</sup>**

#### **ABERTURADA CORTINA (aplausos)**

ENTRADA, SEGUIDA DE ACENO (aplausos)

BANDA SOLENE (aplausos)

Irmãos e irmãs, boa noite! (aplausos)

Vocês sabem que o dever do conclave era de dar um bispo a Roma: parece que meus irmãos cardeais foram buscá-lo quase no fim do mundo. Mas estamos aqui.

Agradeço pela acolhida. A comunidade diocesana de Roma tem seu bispo. Obrigado!

Antes de tudo, antes de tudo, gostaria de fazer uma oração pelo nosso bispo emérito Bento XVI. (aplausos) Rezemos todos juntos por ele, para que o Senhor o abençoe e Nossa Senhora o guarde.

[Pai Nosso, Ave Maria e Glória ao Pai]

E agora começamos este caminho, bispo e povo, o bispo e o povo. Este é o caminho da Igreja de Roma, que é a que preside na caridade todas as igrejas. Um caminho de fraternidade, de amor, de confiança entre nós.

Rezemos sempre por nós, uns pelos outros. Rezemos por todo o mundo, para que exista uma grande fraternidade.

Espero que este caminho de Igreja que hoje começamos, e em que me ajudará o meu cardeal vigário aqui presente, seja frutuoso para a evangelização desta tão bela cidade. (aplausos)

Agora gostaria de dar a bênção, mas antes, antes, vos peço um favor: antes que o bispo abençoe o povo, peço a vocês que rezem ao Senhor para que me abençoe. A oração do povo pedindo a bênção para o seu bispo. (aplausos)  
Façamos em silêncio esta oração de vocês por mim.

(Anúncio da Bênção pelo cardeal vigário...)

Darei a bênção a vocês e a todo o mundo. A todos os homens e mulheres de boa vontade.

Benção lida (aplausos)

BANDA SOLENE

Irmãos e irmãs, amanhã quero ir rezar à Virgem Maria para que proteja Roma. Boa noite e bom descanso! (aplausos)

Tempo: das 16h22 às 16h42

Data: 13 de março de 2013.

Com base no *corpus* descrito (de cunho verbo-visual), buscaremos, em primeiro lugar, por meio da sintaxe da linguagem visual, entender a configuração imagética do cenário bem como da gestualidade nele inscrita. Para isso, consideraremos os elementos básicos que Dondis (2007) apresenta como “a caixa de ferramentas de todas as comunicações visuais [...], a fonte compositiva de todo tipo de materiais e mensagens visuais, além de objetos

e experiências” (p. 23), a saber: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala ou proporção, a dimensão e o movimento.

## O cenário e seu orador

Como dita a tradição, o discurso do papa foi proferido do alto da sacada central da Basílica de São Pedro, uma edificação monumental, construída na Renascença.<sup>5</sup> Foi diante desta construção histórica e imponente que o povo viu o novo papa pela primeira vez. A fachada da basílica, simetricamente projetada, transmite a impressão de solidez e equilíbrio, conforme podemos deduzir, segundo as formulações de Dondis. Sobre o equilíbrio, afirma a autora (2007):

A mais importante influência tanto psicológica como física sobre a percepção humana é a necessidade que o homem tem de equilíbrio, de ter os pés firmemente plantados no solo e saber que vai permanecer ereto em qualquer circunstância, em qualquer atitude, com um certo grau de certeza. O equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais. (p. 32)

Mais adiante, a respeito da simetria, Dondis (2007) afirma:

Simetria é o equilíbrio axial. É uma formulação visual totalmente resolvida, em que cada unidade situada de um lado de uma linha central é rigorosamente repetida do outro lado. Trata-se de uma concepção visual caracterizada pela lógica e pela simplicidade absolutas, mas que pode tornar-se estática, e mesmo enfadonha. (p. 142)

Podemos dizer que o cenário no qual o novo papa fez o seu primeiro discurso, por si só, intensifica e amplifica tudo que ali é pronunciado, reforçando a constituição do *ethos*<sup>6</sup> do orador. Essa consistência ética funciona como um fator de pré-disposição ou condicionamento do auditório<sup>7</sup> que, por sua vez, estará mais atento e, conseqüentemente, mais propenso a dar importância ao que for dito a partir deste local. Reforçando a simetria e a opulência, características da edificação, a sacada é emoldurada por uma

grandiosa cortina vermelho-escuro (bordô), aberta em **V** invertido, criando uma área triangular, no centro da qual o papa se posicionará (Fig. 1). Completando o cenário, na produção dos efeitos citados, uma bandeira, também vermelho-escuro, se posiciona verticalmente no balcão da sacada, que é ladeado por duas colunas menores (considerando-as em relação às outras que dão sustentação à basílica) revestidas também em veludo vermelho-escuro. Por sua cor, esses adornos criam um contraste com o cinza da basílica, reforçando o papel da sacada como um ponto focal para o auditório. Essa composição, inserida numa edificação monumental, configura-se como um cenário majestoso e, por que não dizer, intimidador, capaz de gerar no auditório um sentimento de respeito e, até mesmo, de submissão.



Figura 1 – Sacada da Basílica de São Pedro.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>

Esse cenário também se apresenta numa oposição (ou contraste) direcional em relação ao auditório. Este, composto por inúmeras pessoas aglomeradas, formando uma multidão, se horizontaliza diante da Praça de São Pedro, opondo-se à verticalidade da basílica ou, de forma mais acentuada, à verticalidade da sua sacada central (Fig. 2).



Figura 2 – Multidão na Praça de São Pedro.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>

Quando o papa escolhido surge na sacada, para apresentar-se à multidão e ao mundo, aparece em vestes brancas, e tem por primeira atitude o gesto de erguer a mão direita, com a palma direcionada ao auditório, saudando-o (Fig. 3). Esse gesto é acompanhado de um sorriso discreto e um olhar que não apenas se direciona para as pessoas, mas que se fixa atentamente naqueles que ali estão para conhecê-lo e que o ovacionam. Nesse momento, no qual ainda nenhuma palavra havia sido proferida, iniciase uma sucessão de contrastes do novo papa com o cenário, que irão se estabelecer em vários níveis. Segundo Dondis (2007), “o contraste é uma força de oposição”, “desequilibra, choca, estimula, chama a atenção” (p. 108).



Figura 3 – Saudação do papa Francisco.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>

Ao apresentar-se com a batina e romeira brancas, traje diário e “vulgar” para os papas, geralmente utilizados em visitas, contatos diretos com o povo e momentos não cerimoniais,<sup>8</sup> Francisco contrasta com a opulência do cenário. Por outro lado, seu gesto com a mão direita espalmada é assimétrico e horizontalizado, já que aponta para a audiência e desliza sobre ela movimentando-se de um lado para o outro, contrastando, portanto, com a simetria e a verticalidade do cenário. Podemos dizer que, nos primeiros instantes do seu contato com a audiência, que se estabelece num nível puramente visual, Francisco se projeta para ela, de certa forma se apartando do cenário que foi preparado para recebê-lo.<sup>9</sup> Esses contrastes continuam, porém mais imbricados com o discurso, como veremos na análise a seguir.

### **O diálogo do orador com o auditório<sup>10</sup>**

Ao acompanharmos pela TV o pronunciamento do papa eleito, chamou-nos a atenção a forma com que o orador concedeu, ao auditório presente, a possibilidade de interagir, de se manifestar. Diante desse fato, buscamos, por meio da metodologia de análise proposta pela Retórica, entender como esse diálogo se organizou no nível discursivo.

Reboul (2004, p. 104) afirma que um dos critérios que torna a argumentação mais honesta é a reciprocidade. Esse critério prevê que o auditório tenha direito de resposta, ou seja, que a relação entre o orador e o auditório não seja assimétrica. Para o autor, é precisamente essa possibilidade de diálogo o que salva a retórica.

No pronunciamento feito pelo papa, observamos que o orador deu voz ao auditório de diferentes maneiras. A partir da análise de cada um dos trechos do discurso enumerados abaixo, investigaremos de que forma esse diálogo ocorreu:

#### **Trecho 1:**

*Irmãos e irmãs, boa noite! (aplausos)*

A saudação inicial do orador, que geralmente é usada nas saudações religiosas, subentende uma resposta por parte do auditório, já que quando se saúda espera-se uma saudação em retorno. É importante observar que as palavras **irmãos** e **irmãs** (que também foram usadas por outros papas

por ocasião de suas apresentações), ao serem proferidas por um papa que escolheu para si o nome de Francisco, ganham, nesse contexto de enunciação, novos significados, uma vez que abrigam uma alusão ao universo franciscano.<sup>11</sup>

## **Trecho 2:**

*Vocês sabem que o dever do conclave era de dar um bispo a Roma: parece que meus irmãos cardeais foram buscá-lo quase no fim do mundo. Mas estamos aqui.*

No trecho acima, o orador faz uma brincadeira e consegue suscitar, no auditório, risos e aplausos, o que também constitui uma forma de interação.

Façamos um parêntese para analisar a construção linguística e o gestual dessa cena, que acabou por caracterizar o exórdio<sup>12</sup> do discurso analisado.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 73-75), bem como Reboul (2004, p. 164), enfatizam que a argumentação só se faz possível mediante algum acordo prévio entre o orador e seu auditório. A esse respeito, consideramos que, no *corpus* analisado, quando o orador (papa recém-eleito) foi apresentado ao seu auditório, esse acordo prévio já se encontrava praticamente estabelecido, uma vez que sua escolha havia sido feita pelos cardeais, os quais, de acordo com a Constituição Apostólica,<sup>13</sup> têm o aval da Igreja (são “iluminados” pelo próprio Espírito Santo) e, por extensão, têm a concordância dos fiéis.

Ao se fazer uma análise pelo prisma da Retórica, é importante lembrar que “o objeto desta teoria é o estudo das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento” (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 4). Sendo assim, podemos inferir que, mesmo estando o acordo prévio praticamente estabelecido (pelas razões mencionadas), e havendo uma pré-disposição estimulada pelo cenário imponente, o orador iniciou sua fala buscando aumentar a adesão do auditório ao seu discurso. Nesse sentido, logo no exórdio<sup>14</sup>, ele optou por fazer uma brincadeira ao afirmar **Vocês sabem que o dever do conclave era de dar um bispo a Roma:**

parece que meus irmãos cardeais foram buscá-lo quase no fim do mundo.

Essa expressão **fim do mundo** pode ser considerada uma hipérbole – que é uma figura de sentido –, uma vez que cria um sentido novo para uma palavra ou um grupo de palavras já presente no léxico. No *corpus*, a expressão **fim do mundo** não se refere ao lugar onde o mundo acaba, mas a um país distante do eixo ítalo-europeu, no caso, a Argentina.

A respeito das figuras de sentido, Reboul (2004) esclarece:

Podemos dizer da figura de sentido aquilo que Aristóteles dizia da metáfora: deve ser clara, nova e agradável. Nova, porém clara e por isso mesmo agradável, como o enigma que se tem a alegria de desvendar. **A meio caminho entre o enigma e o clichê, a figura de sentido desempenha seu papel retórico.** (p. 120, nossa ênfase)

A expressão **fim do mundo** muitas vezes é tomada como um clichê, porém, levando em consideração o contexto em que foi utilizada e o momento (início do discurso de um papa recém-eleito e desconhecido pela maioria esmagadora do auditório), a expressão ganha também um caráter de enigma (uma vez que, naquele momento, o mundo se via diante de um cardeal pouco conhecido). Sendo assim, retomando as palavras de Reboul, a expressão analisada está, de fato, a meio caminho entre o enigma e o clichê e, por essa razão, desempenha um papel retórico, que, no contexto analisado, foi responsável por ativar o gatilho do humor.<sup>15</sup>

A essa figura de sentido une-se, na mesma expressão **fim do mundo**, uma figura de pensamento: a ironia, que, segundo Reboul (2004, p. 115), diz respeito à relação do discurso com seu sujeito (o orador). O papa eleito, mesmo sendo de um país distante, tornou-se **o escolhido**, fato que tem, em si, uma dose de ironia. Antecipando-se a uma suposta crítica ou comentário negativo do auditório, o orador, ao se valer da expressão mencionada, verbaliza essa ironia, causando o riso no público presente. Essa manifestação do riso pode ser observada nos rostos das pessoas que estão ao lado do papa no vídeo e também no auditório, por meio de sorrisos e aplausos.



Figura 4 – Papa Francisco brinca ao iniciar sua fala.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>

O contraste do gestual e das expressões de Francisco durante o exórdio também desempenha um importante papel no desencadear do riso no auditório. O novo papa inicia fazendo referência ao conclave – um comentário protocolar – com uma expressão séria e gestos contidos, simétricos. Ao pronunciar a expressão **fim do mundo**, faz um gesto enfático, erguendo o braço esquerdo e acenando para trás, rompendo assim com a formalidade não só verbalmente, mas também no gestual, revelando que na verdade não se tratava de um comentário protocolar, mas de uma brincadeira, atitude essa que se confirma no sorriso que abre ao dizer **mas estamos aqui** (Fig. 4).

Mediante a análise exposta, podemos inferir que a proposição da brincadeira seguida do gesto espontâneo por parte do orador, logo no exórdio, acaba por constituir a Tese de Adesão Inicial<sup>16</sup> do discurso.

Voltemos, então, à análise dos excertos subsequentes.

### Trecho 3:

*Agradeço pela acolhida. A comunidade diocesana de Roma tem seu bispo. Obrigado!*

No trecho acima, o orador agradece ao povo pela acolhida, denotando atitude responsiva ao assentimento caloroso demonstrado pelo auditório em forma de aplauso, riso e ovação.

#### Trecho 4:

*Antes de tudo, antes de tudo, gostaria de fazer uma oração pelo nosso bispo emérito Bento XVI. (aplausos) Rezem todos juntos por ele, para que o Senhor o abençoe e Nossa Senhora o guarde.*

*[Pai Nosso, Ave Maria e Glória ao Pai]*

Ao propor fazer uma oração por Bento XVI, o orador poderia tê-la feito sozinho, em forma de oração espontânea; porém, ao contrário disso, optou por convocar o auditório a uma oração conjunta (**Rezemos todos juntos por ele**), o que se fez possível por meio da escolha de orações populares. As três orações escolhidas são amplamente conhecidas por parte de um auditório cristão-católico, quais sejam: o Pai Nosso (oração universal dos cristãos), a Ave Maria (oração do culto mariano muito repetida durante o rosário ou o terço) e o Glória ao Pai (jaculatória, em honra à Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo –, exaustivamente repetida nos ritos católicos). A escolha dessas orações permitiu a manifestação do auditório em uníssono junto ao orador.

#### Trecho 5:

*E agora começamos este caminho, bispo e povo, o bispo e o povo.*

Em seguida, o orador declara que não pretende **governar** sozinho. Sua proposta é a de um caminho a ser trilhado pelo bispo e o povo. Aqui, o orador faz uso da repetição (tanto em termos sintáticos, como visuais). Sintaticamente falando, a expressão **bispo e povo** foi dita duas vezes em sequência. A elas foi acrescido um reforço visual, pois o orador, ao proferi-las, fez com as mãos um gesto alternado em vaivém (Fig. 5), expressando visualmente uma ligação com o auditório, remetendo

à interação, ao diálogo, à troca. Tanto Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) como Reboul (2004) consideram a repetição uma figura de presença, pois, por meio dela, o auditório pode sentir melhor o argumento.

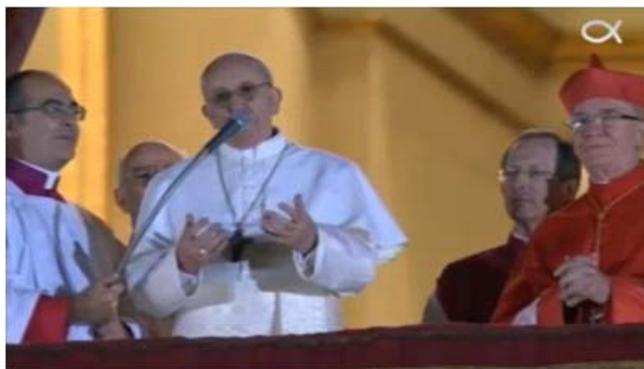


Figura 5 – Repetição da fala reforçada pelo gesto.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>

### Trecho 6:

*Este é o caminho da Igreja de Roma, que é a que preside na caridade todas as igrejas. **Um caminho de fraternidade, de amor, de confiança entre nós.***

Nesse trecho encontramos o ponto culminante da argumentação efetuada ao longo do pronunciamento. Culminante pelo fato de sintetizar em uma única frase (**Um caminho de fraternidade, de amor, de confiança entre nós**) toda a articulação argumentativa e imagética efetuada pelo orador. Nesse sentido podemos considerá-la a Tese Principal<sup>17</sup> do discurso.

É importante mencionar também que a expressão **de confiança entre nós** foi precedida de uma pausa longa, o que, em termos prosódicos, sinaliza para o ouvinte que o que vai ser dito em seguida é relevante e merece maior atenção.

### **Trecho 7:**

*Rezemos sempre por nós, uns pelos outros. Rezemos por todo o mundo, para que exista uma grande fraternidade.*

Nesse trecho, o orador reforça a tese exposta anteriormente, porém, desta vez, em forma de conselho, o que pode ser verificado no uso do modo verbal imperativo. Além disso, o orador explicita sua busca de simetria com o auditório, ao incluir-se por meio da conjugação do verbo na primeira pessoa do plural (*rezemos*). Ademais, as expressões **por nós, uns pelos outros e por todo o mundo** denotam um postura gregária por parte do orador.

No pronunciamento desses trechos, os gestos do novo papa são simétricos, não largamente expansivos, mas enfáticos, reforçando o significado das palavras e expressões (**nós, uns pelos outros, todo o mundo, uma grande fraternidade**). Podemos inferir que a simetria e a estabilidade do gestual nesse momento reforçam e dão integridade à tese apresentada, pois são composições visuais que se caracterizam pela simplicidade, uniformidade e coerência, segundo Dondis (2007, p. 142 e 153). Nesse momento, podemos dizer inclusive que, ao se posicionar num gestual integrado ao cenário (ambos simétricos), o novo papa faz com que sua tese entre em concordância com a imponência e a sobriedade do cenário que, como dito anteriormente, foi projetado para tornar importantes os discursos ali pronunciados.

### **Trecho 8:**

*Espero que este caminho de Igreja que hoje começamos, e em que me ajudará o meu cardeal vigário aqui presente, seja frutuoso para a evangelização desta tão bela cidade.  
(aplausos)*



Figura 6 – Papa Francisco se dirige ao cardeal vigário.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>

Nesse trecho, o orador propõe uma forma não-centralizadora de administração, reconhecendo o lugar do cardeal vigário em seu governo. Seu gesto, de virar-se e estender o braço em direção ao cardeal (Fig. 6), retoma a assimetria em relação ao cenário e, mais uma vez, opõe-se a ele pela horizontalidade. Aliás, essa horizontalidade, manifestada nos gestos do papa em direção ao outro, relacionando-o com o outro, é recorrente ao longo de todo o discurso.

### Trecho 9:

*Agora gostaria de dar a bênção, mas antes, antes, vos peço um favor: antes que o bispo abençoe o povo, peço a vocês que rezem ao Senhor para que me abençoe. A oração do povo pedindo a bênção para o seu bispo. (aplausos)  
Façamos em silêncio esta oração de vocês por mim.*

Somando-se aos inúmeros sinais de simetria apresentado pelo orador frente ao seu auditório, o excerto acima representa o ponto culminante dessa busca de interação estabelecida pelo orador. Nele, o papa se dispõe a dar a bênção ao auditório, porém, antes de fazê-lo, solicita, em forma de favor, que o auditório reze por ele (**A oração do povo pedindo a bênção**

**para o seu bispo**). Esse pedido é manifestado num gesto expansivo, sobressaltado, com as mãos para o alto (Fig. 7), sendo o gesto mais enfático de todo o discurso, que contrasta fortemente com toda a ordem e passividade do cenário, o que sublinha de forma significativa a importância desse pedido, que é manifestado em forma de lembrança (**mas antes, antes**).



Figura 7 – Gesto expansivo ao pedir oração.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religio/noticias/papa-francisco-507001>

Após o pedido de oração para si, o orador (como autoridade máxima da Igreja) inusitadamente se reclinava para recebê-la do seu vasto auditório (mais uma vez, um gesto horizontalizado). Nesse momento, o orador inverte a posição com o auditório (linguisticamente, essa mudança de posição pode ser observada principalmente no início e no final do trecho 9, que se inicia com a declaração **agora gostaria de dar a bênção**, e finaliza com as palavras **oração de vocês por mim**). Essa atitude, de humildade e simetria em relação ao público, é observada também na postura corporal assumida pelo orador, que se inclina para acolher a bênção do povo e, assim, também ganhar a **aprovação** para o seu pontificado.

### Trecho 10:

*(Anúncio da Bênção pelo cardeal vigário...)*

Na preparação para o momento acima, tradicional e protocolar, esperado em todas as apresentações de pontífices recém-eleitos, há uma “falha” na “encenação” que acaba por macular o perfeito equilíbrio para o qual o cenário estava preparado. Francisco não espera que lhe coloquem a estola ornamentada com os evangelistas (comumente utilizada neste cerimonial) e sim busca por ela, desencontrando-se do sacerdote designado para servi-lo (talvez o prenúncio de uma postura humilde) (Fig. 8).



Figura 8 – Desencontro entre o papa Francisco e o sacerdote.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>

### Trecho 11:

*Darei a bênção a vocês e a todo o mundo. A todos os homens e mulheres de boa vontade.*

Nesse trecho, o orador estende sua bênção a toda a humanidade, dialogando não apenas com o público presente, mas com **todo o mundo**, mais especificamente, com **todos os homens e mulheres de boa vontade**. Ademais, ao se dirigir a homens e mulheres, contempla, por meio dessa escolha lexical, tanto o gênero masculino como o feminino.

Dessa forma, podemos dizer que o papa, como orador, vislumbra superar o auditório que está diante de seus olhos e atingir a humanidade como um todo. Vejamos o que aponta Reboul a esse respeito:

O orador sabe bem que está tratando com um auditório particular, mas **faz um discurso que tenta superá-lo**, dirigido a outros auditórios possíveis que estão além dele, considerando implicitamente todas as suas expectativas e todas as suas objeções. Então o auditório não é um engodo, mas um princípio de superação, e por ele se pode julgar a qualidade de uma argumentação. (REBOUL, 2004, p. 93-94, nossa ênfase)

### Trecho 12:

*Benção lida (aplausos)*  
BANDA SOLENE

Após a leitura da benção, o novo papa retira a estola e é ovacionado pelo auditório que, na sequência, clama o seu nome. Sorrindo em resposta, Francisco ergue a mão direita e acena para o auditório, repetindo o gesto que fez na sua entrada (Fig. 9).



Figura 9 – Aceno do papa Francisco à multidão que o ovaciona.

Fonte: <http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>

### Trecho 13:

*Irmãos e irmãs, amanhã quero ir rezar à Virgem Maria para que proteja Roma. Boa noite e bom descanso! (aplausos)*

O trecho acima se refere ao encerramento do discurso e, a princípio, pareceu-nos bastante irrelevante. Porém, ao analisá-lo à luz da teoria retórica, pudemos perceber que ele expressa com perfeição o cunho pedagógico imposto pelo orador desde o início de seu discurso. Expliquemos melhor: o orador, desde o início, assumiu uma posição de simetria frente ao seu auditório (o que, segundo Reboul (2004), caracteriza o discurso pedagógico); além disso, ao longo do discurso, estabeleceu um diálogo que foi alcançando um crescendo (**irmãos e irmãs; a comunidade diocesana de Roma; todas as igrejas; todo o mundo; todos os homens e mulheres de boa vontade...**) e, para finalizar, pedagogicamente instruiu seu auditório no diálogo com a instância máxima, isto é, o transcendental, materializado no discurso na figura da **Virgem Maria**.

### Considerações finais

Tomando o discurso que constituiu nosso objeto de análise, considerando o momento histórico em que foi proferido e as características de seu co(n)texto, nos remeteremos, para finalizar, a uma citação de Reboul (2004) que nos parece bastante elucidativa para o *corpus* em questão.

Partindo do pressuposto de que, para persuadir, um discurso retórico alia o componente argumentativo ao componente oratório, o autor alega: “um político será bem mais orador **diante das massas** que diante do Parlamento, e mais ainda quanto **menor for o tempo** que tiver para tomar a palavra. É então que o **etos e o patos tendem a suplantar o logos**, e é aí também que **surgem as figuras**” (REBOUL, 2004, p. 92, nossa ênfase).

Uma reflexão sobre as proposições acima nos leva a concluir que o pronunciamento do papa foi mais oratório do que argumentativo. As razões que fundamentam tal conclusão são: 1) seu discurso foi dirigido às

massas; 2) o período de tempo utilizado foi curto (~10min.); 3) houve predominância do *ethos* e do *pathos* em detrimento do *logos*; 4) o orador fez uso de figuras.

Observe-se, no entanto, que as razões 3 e 4 são interdependentes, lembrando que o uso das figuras gera prazer no auditório, seja pela emoção, seja pela comicidade, mas sempre despertando nele o *pathos*.<sup>18</sup> Para Reboul (2004) “a figura seria, portanto, uma fruição a mais, uma licença estilística para facilitar a aceitação do argumento” (p. 114).

No que se refere ao *ethos* do orador (que no discurso analisado suplantou em muito o *logos*), gostaríamos de salientar que, a forma como ele contrasta com o cenário (pela sua vestimenta, pelo seu gestual sempre projetado ao auditório, assim como o seu olhar) reforça, em termos imagéticos, o que foi proferido no discurso.

Além do exposto, a análise aqui proposta nos levou a concluir que as palavras **fraternidade**, **amor** e **confiança** (extraídas da frase **Um caminho de fraternidade, de amor, de confiança entre nós**) constituem o tripé sobre o qual toda a argumentação se sustentou. Essa proposta feita pelo orador pode ser considerada, então, a Tese Principal de seu discurso.

Vale lembrar que “a primeira condição da argumentação é ter definida uma tese e saber para que tipo de problema essa tese é resposta [...] é preciso saber quais as perguntas que estão em sua origem” (ABREU, 2002, p. 37). Nesse sentido, a tese proposta pelo orador vem ao encontro do que Kristeva comenta no excerto disposto na epígrafe deste trabalho: “há uma grande demanda por parte da sociedade moderna, que é uma sociedade carente de sentido, e carente de pais”. Talvez possamos inferir que a proposta feita pelo orador, nesse contexto, possa ser considerada uma resposta a essa sociedade fragilizada pela violência, pela insegurança e pela falta de direcionamento.

Assim, podemos concluir que a postura de simetria do orador frente ao seu auditório (expressa por meio da gestualidade e do discurso), a proximidade estabelecida pelo diálogo construído (tal como evidenciado na análise) e toda a construção retórica do discurso pedagógico imprimem no orador um caráter carismático de liderança e, por que não dizer, de acordo com Kristeva, de **pai**.

---

## Notas

<sup>1</sup> “De fato a gente se pergunta: por que tamanha audiência? Nós estamos em uma era da técnica, onde tudo passa na televisão. Jamais havíamos tido os meios técnicos para atingir tal visibilidade. Mas, eu creio que há uma grande demanda por parte da sociedade moderna, que é uma sociedade carente de sentido, e carente de pais” (KRISTEVA, 2013, p. 1, tradução nossa). Trecho extraído de entrevista feita com Julia Kristeva por ocasião da eleição do papa Francisco.

<sup>2</sup> Antes disso, o último papa a renunciar foi Gregório XII, em 1415 (PULLELLA, 2013).

<sup>3</sup> Do ponto de vista do direito canônico, a palavra *conclave* designa a reunião do colégio de cardeais, o qual é convocado por ocasião da eleição de um novo pontífice (HOUAISS, 2001). O termo **conclave** origina-se na expressão latina *camera cum clave*, em português **quarto com chave**, isto é, local fechado com chave, sem interferência externa. Na jurisprudência eclesiástica, expressa tanto o local onde se reúnem os cardeais para a eleição do papa, como também a assembleia dos cardeais reunidos para a eleição.

<sup>4</sup> Discurso proferido em italiano e adaptado por nós, a partir da tradução para o português disponível no site do vaticano: [http://www.vatican.va/holy\\_father/francesco/speeches/2013/march/documents/papa-francesco\\_20130313\\_benedizione-urbi-et-orbi\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/francesco/speeches/2013/march/documents/papa-francesco_20130313_benedizione-urbi-et-orbi_po.html).

<sup>5</sup> Período que se estende de meados do século XIV a meados do século XVI, marcado por profundas transformações no pensamento, ciências e artes da civilização europeia, tendo como mais significativa a passagem do teocentrismo para o antropocentrismo. Sua arquitetura “representou um retorno aos modelos da antiguidade greco-romana e foi baseada em ordens regulares, simetrias e em eixos centrais com grandiosas plantas baixas e imponentes fachadas” (BURDEN, 2006, p. 52). Segundo Brandão (1999) esta arquitetura “refere-se a um ideal estético apolíneo, onde a perfeição e harmonia das proporções são tomadas como valores máximos” (p. 74).

<sup>6</sup> O *ethos* pode ser entendido como a imagem, verdadeira ou não, que o orador constrói de si no intuito de persuadir e convencer seu auditório. Para Reboul (2004, p. 48), o *ethos* “é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança”.

<sup>7</sup> “[...] em matéria de retórica, parece-nos preferível definir o auditório como *o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação*” (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 22).

<sup>8</sup> Seus antecessores recentes (Paulo VI, João Paulo I, João Paulo II e Bento XVI), em suas primeiras aparições, se apresentaram trajando a romeira de cor vermelha, sobrepeliz

no lugar da batina e a estola ornamentada em ouro, com imagens dos evangelistas. Esta última, Francisco só a utiliza momentaneamente no seu primeiro discurso, durante a bênção.

<sup>9</sup> Essa constatação corrobora o que Dondis (2007, p. 119) ressalta como sendo o significado essencial do contraste: estar contra. Segundo a autora, “ao compararmos o dessemelhante, aguçamos o significado de ambos os opostos”.

<sup>10</sup> O termo **auditório** é uma herança da retórica tradicional e refere-se ao “*conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação*” (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 22).

<sup>11</sup> Francisco de Assis iniciou, no começo do século XIII, uma ordem religiosa formada inicialmente por um grupo de mendigos voluntários (daí o adjetivo de Ordem Mendicante dado à Ordem Franciscana), que trabalhavam, rezavam, cantavam, pregavam e viviam na mais extrema pobreza. Essa ordem teve sempre como marca a maneira carinhosa com que seus membros dirigem-se uns aos outros e também aos elementos da natureza, chamando-os de irmãos e irmãs.

<sup>12</sup> De acordo com Ferreira (2010), “o discurso retórico possui quatro pilares, correspondentes às etapas de organização do discurso: invenção, disposição, elocução e ação” (p. 109). Na disposição, o orador põe os argumentos em ordem, iniciando pelo exórdio, passando pela narração, pela confirmação e, por fim, pela peroração. O exórdio é, portanto, “a parte introdutória do discurso, o primeiro contato entre o orador e o público” (TRINGALI, 1988, p. 82).

<sup>13</sup> Conforme Vizcaíno (2004), desde 22 de fevereiro de 1996 vigora a Constituição Apostólica *Universi Dominici Gregis*, que trata da vacância da Sé Apostólica e da eleição do Romano Pontífice. Essa eleição do novo papa é feita pelo grupo de cardeais que se reúne em conclave. De acordo com o documento mencionado, “o conclave não deve ser considerado um mero lugar de reunião dos cardeais com direito a voto, mas trata-se de um *âmbito de retiro sagrado* onde os cardeais eleitores invocam ao Espírito Santo para proceder à eleição do Romano Pontífice”.

<sup>14</sup> Reboul (2004, p. 97) afirma que o exórdio é extremamente relevante na constituição do discurso e que está sempre atrelado ao auditório, ou seja, o orador disporá seus argumentos de acordo com as reações, verificadas ou imaginadas, de seus ouvintes.

<sup>15</sup> De acordo com Raskin (1985), o gatilho do humor é o elemento linguístico responsável por **acionar** o riso em uma piada ou em gêneros humorísticos em geral.

<sup>16</sup> Em Abreu (2002) vamos encontrar o seguinte esclarecimento: “ao iniciar um processo argumentativo visando ao convencimento não devemos propor de imediato nossa tese principal [...]. Devemos, antes, preparar o terreno para ela, propondo alguma outra tese, com a qual nosso auditório possa concordar. [...] Essa tese

preparatória chama-se TESE DE ADESÃO INICIAL. Uma vez que o auditório concorde com ela, a argumentação ganha estabilidade, pois é fácil partir dela para a tese principal” (p. 45-46).

<sup>17</sup> Na visão de Abreu (2002, p. 45), a Tese Principal é a idéia principal do nosso discurso, é aquela que queremos ‘vender’ ao nosso auditório.

<sup>18</sup> O *pathos* refere-se às paixões despertadas no ouvinte por meio do discurso. Como caracteriza Reboul (2004), trata-se de um conjunto de sentimentos e emoções que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso. Na opinião de Meyer (2007, p. 36-37), “falar do *pathos* é falar do auditório, pois o mesmo é formado por um grupo de pessoas movido por paixões”.

## REFERÊNCIAS

ABREU, A. S. *A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDÃO, C. A. L. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BURDEN, E. *Dicionário ilustrado de arquitetura*. Trad. Alexandre Ferreira da Silva Salvaterra. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2006.

*DISCURSO de posse do Papa Francisco*. Disponível em: <[http://www.kristeva.fr/euronews\\_pape\\_francois.html](http://www.kristeva.fr/euronews_pape_francois.html)>. Acesso em: 26 mar. 2013.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

*HABEMUS Papam! Jorge Mario Bergoglio: apresentação do Papa Francisco ao mundo* (vídeo). Disponível em: <<http://www.aleteia.org/pt/religiao/noticias/papa-francisco-507001>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

HOUAISS, *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRISTEVA, J. *Euronews – Interview sur le Pape François*. Disponível em: <[http://www.kristeva.fr/euronews\\_pape\\_francois.html](http://www.kristeva.fr/euronews_pape_francois.html)>. Acesso em: 31 mar. 2013.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PULLELLA, P. *Renúncia do papa Bento 16 surpreende Igreja Católica*. Disponível em: <<http://br.reuters.com/article/topNews/idBRSPE91A04Z20130211>>. Acesso em: 1 abr. 2013.

RASKIN, V. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Riedel Publishing Company, 1985.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIZCAÍNO, P. M. R. *A eleição do novo pontífice*. 2004. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/direito-canonical/nocoes-gerais/8161-a-eleicao-do-romano-pontifice->>. Acesso em: 15 mai. 2013.

---

### **Maria Flávia Figueiredo**

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa, UNESP.

Docente permanente do programa de mestrado em Linguística da UNIFRAN.

### **Fernando Aparecido Ferreira**

Doutor em Ciências da Comunicação, ECA/USP.

Docente permanente do programa de mestrado em Linguística da UNIFRAN.

Artigo recebido em 30 de junho de 2013.

Artigo aceito em 23 de julho de 2013.

# “O RELÓGIO DE OURO” E “A SENHORA DO GALVÃO”: REESCRITA E ESTUDO DO CARÁTER FEMININO NOS CONTOS MACHADIANOS<sup>1</sup>

**Cilene Margarete Pereira** (polly21@terra.com.br)  
Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR)  
Três Corações, Minas Gerais, Brasil

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apresentar uma leitura da construção e da elaboração da personagem feminina e do narrador machadiano, a partir do conto “O relógio de ouro”, publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, abril/maio de 1873, e coletado em *Histórias da meia noite* (1873). Mais tarde, este conto, com inúmeras modificações, foi transformado em “A senhora do Galvão”, publicado na *Gazeta de Notícias* (maio/ 1884), antes de sua inclusão em *Histórias sem data* (1884). Nesse processo de reescrita, dois aspectos interessam: 1) o aproveitamento do tema da revelação da traição masculina no casamento, que ocorre nos dois contos; 2) a modificação dos processos narrativos que permitem, no entanto, que um texto seja considerado uma “releitura” de outro.

**Abstract:** This article aims to discuss how the construction and elaboration of the feminine character, as well as of Machado’s narrator, in the short story “A senhora do Galvão”, in *Histórias sem data* (1884), develop as a rewriting of “O relógio de ouro”, published originally in the *Jornal das famílias*, April/May, 1873, and collected in *Histórias da meia noite*, also in 1873. Later on, after several modifications, it was published in the May, 1884 issue of the *Gazeta de Notícias*, before its inclusion in *Histórias sem data* (1884). We shall consider two aspects in Machado’s rewriting process: 1) the unmasking of the unfaithful husband as a common theme; 2) the modification of narrative processes which allows, nevertheless, that one text be considered a “re-reading” of the other.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Reescrita. Conto. Personagem feminina. Narrador.

**Keywords:** Machado de Assis. Rewriting. Short narrative. Feminine character. Narrator.

## Introdução

O procedimento de reescrita de um texto ocorre com frequência na obra de todo autor, sobretudo quando publicado em formatos diferentes como, por exemplo, em jornais (que possuem dinâmica própria), ou em livros, destinados, espera-se, à imortalidade. Entre um suporte e outro algo se altera justamente porque o texto já não está circunstanciado a obrigações editoriais e a relações intertextuais com outras partes do periódico. Na obra de Machado de Assis, o caso mais sério e lembrado de reescrita de um texto, a partir da mudança de suporte, se deu com o romance *Quincas Borba* (1891), que sofreu inúmeras modificações quando publicado em livro.

Ao falarmos da reescrita machadiana é preciso, no entanto, considerar dois tipos de processo: aquele que leva o autor a reescrever um mesmo texto, adotando soluções diversas para sua forma, como Machado faz com *Quincas Borba*; outro, que diz respeito ao modo como são aproveitados aspectos de um texto (tema; personagens; posição narrativa; ideia, diálogos, etc.) para compor outra história que guarda com a primeira, no entanto, laços parentais perceptíveis. Este segundo procedimento de reescrita é analisado por Silviano Santiago no ensaio “Jano, janeiro” (2006), no qual faz uma leitura do primeiro romance de Machado, *Ressurreição* (1872), entendendo-o como resultado da “articulação de certas estruturas básicas e primárias” do universo literário do autor (p. 432). A leitura que Santiago faz da construção do romance passa pela análise das estruturas básicas de diversos gêneros literários (poema, conto, romance), mostrando que “algumas mudanças inevitáveis modificam a estrutura que informa o primeiro texto [o poema] e criam outra, semelhante e original ao mesmo tempo”. (p. 434). Tal percurso crítico leva à constatação de que a invenção machadiana “depende quase que exclusivamente da reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos e/ou publicados anteriormente”, isto é, nasce da “revisão crítica do seu próprio esforço, do que já conseguiu realizar” (p. 434-435). A estratégia de leitura construída por Santiago, a partir da identificação dessas estruturas primárias e primeiras, ajuda-nos a compreender a obra de Machado em seu jogo intertextual, sobretudo considerando as “reformas” de seus textos iniciais, negligenciados, de certo modo, pela grande crítica machadiana.

O conto “O relógio de ouro” foi publicado por Machado de Assis no *Jornal das Famílias* nos meses de abril e maio de 1873, sendo coletado pelo autor para compor o volume *Histórias da meia noite*, no mesmo ano. O conto, completamente reformado, apareceu nas páginas da *Gazeta de Notícias*, em maio de 1884, com o título de “A senhora do Galvão”. Neste mesmo ano, Machado organizou a coletânea *Histórias sem data*, na qual a referida narrativa figura ao lado de outras dezoito.<sup>2</sup>

Nesse percurso editorial de mais de uma década (que atravessa as fases do autor), materializado em locais e para públicos distintos,<sup>3</sup> o “O relógio de ouro” passou por inúmeras modificações, das quais se destacam a nomeação e a extensão do texto; o desaparecimento do pai da personagem feminina (que colocava um fim provisório ao conflito do casal na primeira parte do conto, na versão do *Jornal das Famílias*); significativo corte narrativo, a respeito do passado de Luís Negreiros; o detalhamento de outra figura feminina, a amante, apenas sugerida na versão inicial do conto por meio da leitura do bilhete que acompanhava o relógio. Também o tratamento narrativo é diverso, já que os modos de organização do enredo são opostos: “A senhora do Galvão” começa pela revelação do adultério masculino, dado como certo já no primeiro parágrafo da história, enquanto que, em “O relógio de ouro”, esta revelação é guardada para o final da narrativa, insistindo o narrador de Machado na infidelidade feminina.

Assim, a primeira versão do conto denuncia a atenção de Machado para a trama (na acepção dos formalistas russos) que constrói uma moral social punitiva e restritiva à mulher, em consonância com os valores dos leitores do *Jornal das Famílias*; já a versão final do conto, aquela da *Gazeta de Notícias*, aponta para o conteúdo, na configuração da personagem feminina que desvela o aspecto social e contratual do casamento diante de um leitor mais diversificado, mas ainda assim “domesticado” pelas convenções sociais. Tanto “O relógio de ouro” quanto “A senhora do Galvão” podem ser classificados, dada sua inserção no mundo privado da casa e da mulher, como estudos do caráter feminino, responsáveis por dinamizar um histórico interessante do comportamento e do espaço social da mulher brasileira no século XIX. Vejamos, antes de tudo, o enredo dos contos, na sequência da escritura.

“O relógio de ouro” narra, a partir da descoberta do tal relógio na alcova do casal, o processo de acusação de Clarinha, a fiel e “domesticada” esposa de Luís Negreiros. O marido, desconhecendo que o relógio é presente

de sua amante, que fora desviado por um mensageiro para sua própria casa, acusa violentamente a esposa de traição, exigindo-lhe uma explicação sobre o objeto. Humilhada, mas também em atitude de confronto velado, dissimulada por meio do silêncio proposital e da cenografia bem marcada, a personagem nega-se a falar do relógio, relegando à voz da amante do marido a revelação da origem do objeto, com a introdução do bilhete comprometedor, ao final do conto. O bilhete só é mostrado, no entanto, quando se intensifica a violência acusatória do marido, que promete matar a esposa caso não seja explicada a origem do objeto. O conto esboça de maneira nítida e irônica o descontrole emocional masculino diante da possibilidade da traição feminina, exemplo do autoritarismo patriarcal que assegura ao homem pleno direito sobre a família.

“A senhora do Galvão” conta a história de uma esposa burguesa, a quem a traição do marido é revelada por insistentes cartas anônimas, que sugerem ser sua melhor amiga a amante-rival. A esposa não revela as denúncias ao marido, que apenas por acidente lê uma das cartas, pensando tratar-se de uma prova de adultério da mulher. Nesse momento, tem-se certeza da traição de Galvão, que, disfarçadamente, mas com certo constrangimento, a nega. A esposa, em atitude de dissimulada passividade, afirma a crença na fidelidade marital, mas confronta a amante, colocando-a definitivamente para fora de seu círculo de amizades e, ao que parece, para longe de seu casamento.

### **Em cena “O relógio de ouro” e as estratégias da senhora Negreiros**

Em “O relógio de ouro” – nas versões do *Jornal das Famílias* e de *Histórias da meia noite* –, a condução linear da narrativa faz crer na infidelidade feminina quando, na verdade, o culpado de adultério é o marido. Tal processo é garantido, ainda, pela identificação criada entre o leitor e a principal personagem masculina. O narrador do conto sugere, por meio da descrição de Clarinha e Negreiros, bem como do modo de concretização do casamento – realizado apenas com a anuência dos dois, sem as intervenções paternas comuns aos acordos matrimoniais da época – as principais características que os distinguem. Clara é descrita sucintamente como uma figura ambígua, cujas ações permanecem equívocas em todo o conto:

Era uma moça bonita esta Clarinha, ainda que um tanto pálida, ou por isso mesmo. Era pequena e delgada; de longe parecia uma criança; de perto, quem lhe examinasse os olhos, veria bem que era mulher como poucas. (ASSIS, 1977, p. 183)

A imagem feminina dupla (criança/mulher) aponta para uma espécie de limite entre duas perspectivas contrárias, pontuando, por um lado, a ingenuidade e a falta de experiência próprias da infância (e da condição social da mulher) – o uso do diminutivo não é gratuito nesse caso – e, por outro, o mistério e a sedução da mulher madura, relativizando a ideia da moça “virginal”. Por isso o narrador chama a atenção para os olhos da personagem (examinados de perto) afirmando, de maneira sutil e concisa, a prevalência da imagem da mulher, que é infantil apenas na aparência.

As características físicas da moça revelam de algum modo a ambiguidade de suas ações (ou da falta delas), inscritas sempre na ótica masculina, privilegiada pelo texto, como indicações certas de sua culpa adúltera – é preciso lembrar o leitor de que, ao achar o relógio em sua alcova, Luís acredita tratar-se de objeto esquecido por um amante da esposa. A postura do narrador expõe dois aspectos marcantes no conto: as posições dúbias de Clara que se comporta, ao mesmo tempo, como inocente e culpada – sua recusa insistente de falar sobre o relógio indica culpa, segundo conclui a personagem masculina – e a violência crescente das acusações do marido, que se mostra cada vez mais agressivo e destemperado diante da aparente tranquilidade da personagem feminina:

Clarinha acabava justamente de ler uma página e voltava a folha com a ar indiferente e tranquilo de quem não pensava em decifrar charadas de cronômetro. Luís Negreiros encarou-a; seus olhos pareciam dous reluzentes punhais.

– Que tens? perguntou a moça com a voz doce e meiga que toda a gente concordava em lhe achar. (ASSIS, 1977, p. 184)

Até certo ponto, o narrador nos revela a tranquilidade da mulher diante da revelação do adultério masculino e a pouca disposição de questioná-lo. Mas, é justamente a oposição entre a aparência e a essência da personagem feminina, ditada pelo próprio narrador, que mostra a dissimulação de sua postura.

No conto, é o próprio narrador que nos oferece, na figuração discreta de Clara, as saídas femininas para a questão do adultério do homem, sem evidenciá-las ao leitor, que deve, numa atitude de identificação com Luís, suspeitar cada vez mais da culpa da moça. Só assim o engodo final, armado pelo modo de condução do relato, pode ser concretizado de modo efetivo.

Por este motivo, e outros que são óbvios, compreenderá o leitor que o esposo de Clara se atirasse sobre uma cadeira, puxasse raivosamente os cabelos, batesse o pé no chão, e lançasse o relógio e a corrente para cima da mesa. (ASSIS, 1977, p. 184)

Ao deixar claro ao leitor que Luís acredita na traição da mulher (antes mesmo de interrogá-la), o narrador promove a identificação entre leitor e personagem, levando Luís Negreiros a se comprometer cada vez mais nessa associação leviana. Ao mesmo tempo em que deve criar uma identificação entre seu leitor e Luís; o narrador se distancia, ele mesmo, da personagem, por meio do tratamento irônico. Assim, o próprio nome da personagem entrega, de maneira sutil, a solução final do conflito, enquanto sugere sua duplicidade. Por um lado, Luís sugere luz e clareza; por outro, o sobrenome Negreiros lhe confere *status* moral e psicológico de valor significativamente maior e soberano. O que nos garante isso? A forma de nomeação do narrador que se utiliza propositadamente de nome e sobrenome da personagem masculina durante todo o conto, enquanto nomeia a moça apenas como Clarinha. A ironia entrega tanto a imagem do homem (e de sua mácula) quanto a da mulher, fazendo crer e não crer, ao mesmo tempo, na imagem de moça frágil, se considerarmos também sua duplicidade. Na aparência, Clara é o que é – diminuída (infantilizada) pelo narrador –; o que, na essência, o leitor deve descobrir “de perto”, como se lhe examinasse os olhos. Detalhes que fazem toda a diferença na leitura da personagem feminina e que a fazem saltar do polo da resignação para o da dissimulação.

É preciso pontuar também que parte dessa identificação entre leitor e marido supostamente traído se faz presente, na versão publicada no *Jornal das Famílias*, pela posição ocupada pelo conto nas páginas do periódico. A primeira parte de “O relógio de ouro” é publicada exatamente na edição que traz o final da história de “Ernesto de tal”, que apresenta a loureira Rosina, disposta a namorar muitos em busca do melhor partido, que acaba

por ser o “pato” Ernesto. O conto termina em uma leitura menos ingênua, apontando a vantagem do acordo matrimonial para a mocinha que, confortavelmente casada com um tolo, pode celebrar o amor em outros altares. O que equivale a dizer que, em território dominado por severas forças morais e sociais, Machado consegue burlar os propósitos conservadores do periódico de Garnier e fazer sua mocinha loureira alcançar uma espécie de vitória social, casando-se com um, mas mantendo-se próxima de outro.

É preciso atentar, nesse caso, para o valor social do casamento para a mulher oitocentista, ainda mais sendo ela de família humilde. A personagem Rosina evidencia os cálculos necessários à mulher para efetivamente assumir o importante papel de esposa, aspecto que, segundo Lúcia Miguel-Pereira, é ressaltado por Machado nos primeiros romances, a fim de “sempre justificar os cálculos – e mostrar o valor da ambição” quando há uma mudança de *status* social com o matrimônio (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 119). A autora observa como o escritor da “primeira fase” vai elaborando a justificativa do cálculo em suas personagens femininas. Nesse sentido, à medida que se pensa a vida como uma espécie de jogo social, do qual os lances amorosos é parte indissociável, vão se atenuando os “males” cometidos por essas personagens, tão ambiciosas quanto desejosas de amor. Aliás, esse parece ser mesmo o duplo objetivo da mulher machadiana: a junção de amor (escolha) e ambição social, expresso em *A mão e a luva* (1874) em termos de combinação entre “o sentimento e a razão, as tendências da alma e os cálculos da vida” (ASSIS, 1997, p. 233).

A perspectiva de Lúcia Miguel-Pereira em relação ao cálculo feminino é também a de Silvano Santiago, ao salientar a necessidade das máscaras sociais nas mulheres machadianas (e nas de carne e osso do século XIX), associada ao jogo social do casamento. Segundo o crítico,

Para se passar do amor ao casamento, o homem e a mulher se entregam a diversos jogos sociais. As várias formas de jogo são baseadas em posições opostas e complementares, que definem a sua posição dentro da sociedade: a liberdade e a prisão, o sentimento e a razão. À multiplicidade de experiências que o homem pode ter, por ser livre, corresponderá na jovem solteira ao uso, caso queira a liberdade, de múltiplas máscaras. (SANTIAGO, 1978, p. 33)

É evidente, no entanto, que a multiplicidade de máscaras necessária à mulher que ambiciona a ascensão social por meio do casamento, explicita contornos éticos e morais mais profundos. Mais do que isso, as implicações morais nascem do modo como a mulher utiliza determinadas estratégias para alcançar o *status* social (e existencial) do ambicionado papel de esposa. Por esta lógica, as atitudes da loureira Rosina, e de tantas outras personagens femininas de Machado, são tidas como regra social válida (mas invisível) no programa conjugal da mulher, por mais que deponham momentaneamente contra sua imagem moral, que deve ser, acima de tudo, preservada dos questionamentos alheios.<sup>4</sup> Ao invés de se concentrar em um único pretendente, a mocinha de “Ernesto de tal” abre seu leque de possibilidades, fazendo um perigoso, mas calculado, jogo amoroso, em que a vitória corresponde ao casamento e talvez à mudança de condição social.

Voltando a “O relógio de ouro”, ao contrário de Clara, que é descrita fisicamente e com certo alcance psicológico, Luís Negreiros será apresentado ao leitor apenas por meio de seus atos, quase todos de grande agressividade. Em reduzido período temporal (da tarde até às vinte e uma horas do mesmo dia), Negreiros é visto arrancando os cabelos, esbravejando, jogando cadeiras ao chão, apertando os pulsos da esposa e até ameaçando-a de morte. Num crescente embalo emocional, seus atos vão tomando proporções sérias e quase definitivas para a dissolução trágica do casamento e para a martirização da mulher.

Ingrid Stein (1984), em *Figuras femininas em Machado de Assis*, constata que é frequente na prosa machadiana “a presença de mulheres envolvidas numa aura de quase martírio, concebidas pelo escritor silenciosas, conformadas, dotadas de ‘virtude’, ‘pudor’, ‘recato’, e imbuídas do dever de manter os conceitos de ‘decoro’ e ‘paz doméstica’” (p. 72). Se essa concepção alcança verdade normativa nos romances de Machado, segundo Stein, e em outra Clara (a de *Ressurreição*), vemos que esta, de “O relógio de Ouro”, se mostra, em certo sentido, distanciada da imagem de mulher conformada com a realidade, no esboço de confronto velado ao marido, pois até mesmo seu silêncio é funcional e questionador.

Clara está, nesse sentido, inscrita em outra ótica que a distancia da mulher resignada e submetida à autoridade marital. Nem mesmo a martirização da mulher chega a ocorrer, porque Clara opta por se manter em silêncio (em respeito à sua inocência), deslocando sua voz para a de outra mulher, ao introduzir o bilhete da amante do marido: “Meu nhonhô.

Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. – ‘Tua Iaiá’ (ASSIS, 1977, p. 193).

A experiência feminina do silêncio diante da acusação de adultério já havia sido explorada por Machado no conto “A mulher de preto”, de *Contos fluminenses* (1870), publicado originalmente no *Jornal das Famílias* em abril e maio de 1868. Nesse conto, a negativa de Madalena em explicar ao marido a origem de objetos comprometedores (carta e foto) a leva a ser exilada da convivência familiar. A explicação do narrador sobre o silêncio da personagem revela o posicionamento moral da mulher, que se mostra devota de um código de conduta bem severo, que não permite a confissão de segredos alheios mesmo em nome da própria honra.

“Todavia Madalena não era criminosa; seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe pertenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia dizer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela. (ASSIS, 1977, p. 130)

Se a prática do silêncio feminino está associada, em “A mulher de preto”, a uma espécie de código moral, revela também aspectos dos papéis conjugais no século XIX ao mostrar o comportamento masculino diante da suspeita de adultério da mulher. Meneses põe em cena os atributos de uma prática social corrente, que pune com severidade qualquer indício de “ação desviante” no comportamento feminino. O conto expõe com clareza a dupla postura moral da sociedade em assuntos de adultério:

“Meneses que a amava doidamente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios: ela negou, mas explicou-se mal; o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro. [...] Madalena aceitou a situação com resignação e coragem: não murmurou nem pediu; cumpriu a ordem do marido. (ASSIS, 1977, p. 129-130)

A imagem vista aqui serve como preenchimento das lacunas de outra, a dos pais de Estevão Soares, principal personagem masculina de “A mulher de preto”, dando a impressão de retrato pronto e acabado da instituição matrimonial no século XIX brasileiro: das mulheres espera-se subordinação e resignação diante das decisões inquestionáveis da autoridade

masculina. Essa autoridade é assegurada pelo modelo de organização familiar patriarcal, em que o homem (chefe de família) exerce poder regularizador e disciplinador sobre todos os subordinados.

De acordo com o estereótipo comum da família patriarcal brasileira, o *pater familias* autoritário (...) dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus parentes e agregados, seus filhos e sua esposa submissa. Esta teria se transformado em uma criatura gorda, indolente, passiva, mantida em casa, gerando seus filhos e maltratando os escravos. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 67)

Se a imagem truculenta nos parece um tanto distante do modelo de casais da Corte brasileira, reflete com propriedade as condições da família patriarcal do norte do país, de onde vêm Madalena e Meneses. A descrição espelha, no entanto, a ideia mais significativa em relação aos papéis masculino e feminino no casamento: a autoridade de um e a obediência resignada de outro. A tarefa do homem na organização familiar é dar ordens e vê-las cumpridas, em nome da moral e do bom direcionamento de seus membros, enquanto da mulher se espera obediência muda, sem indícios de insubordinação. Parece que a imagem da submissão e resignação femininas nunca esteve tão presente na ficção de Machado como em “A mulher de preto”, o que coloca em relevo a posição rebelde de Clara em “O relógio de ouro”, que evidencia a eficácia de sua estratégia de controle.

Mas, ainda assim, é possível retirar da expressão quase nula da personagem algo que se esboça como questionamento das atitudes do marido, feito, no entanto, por meio da introdução de outra voz masculina, a de Estevão Soares, pautada, sobretudo, na crença na inocência da mulher. A maneira encontrada por Madalena de romper com a subordinação é fingir-se acomodada à situação, aceitando provisoriamente a posição do marido, enquanto aguarda o momento de emergir contra sua autoridade, utilizando-se de meios velados e sutis, a defesa moral feita por um amigo do marido. Há, portanto, algo que irmana as personagens Clarinha e Madalena, pois ambas simulam maior fragilidade e resignação (que certamente também há nelas) como forma de deslocar a autoridade dos maridos, questionando-a de certo modo. As estratégias femininas são, assim, repercussões e consequências das práticas sociais impostas pela própria

autoridade do homem e devem ser entendidas dentro dessa mesma lógica que aprisiona a mulher.

Clara não age como agente estabilizador da ordem familiar, como Maria Olímpia, em “A senhora do Galvão”, e muito menos como mártir. Ao contrário, sua postura instaura a desordem e a desarticulação do lar/do casamento.

Na versão de “O relógio de ouro” que foi coletado em livro, o final moralizante é suprimido (única diferença entre as versões digna de ser comentada) e tem-se o que se pode chamar de final aberto, que não só aponta para a consciência particular do leitor, como instaura uma solução anedótica, visto que o narrador, a quem é atribuído postura dramática – em cerca de 10 páginas, temos oito cenas de conversação, em que as personagens são postas para agir, sem grandes intervenções – assume a circularidade da narrativa: “Assim acabou a história do relógio de ouro”. Ou seja, depois de anunciar, no início da narrativa, “Agora contarei a história do relógio de ouro”, seu término se dá de maneira irônica porque desconcertante para a moral do marido sério que quase mata a esposa para forçar uma confissão. que revela os erros que ele mesmo cometera.

Se insistirmos na ideia de que Clara quer confrontar o marido sutilmente, sua atitude deve ser de indiferença passiva diante de um objeto que compromete somente o homem. Limitada em suas ações pela legítima posição de autoridade de Luís como chefe da família, Clara pode ter desenvolvido outras estratégias de confronto.

Em *Tecendo por detrás dos panos* (1994), Maria Lúcia Rocha-Coutinho examina as estratégias de controle que as mulheres desenvolveram, ao longo da história, para fazer valer sua voz em sociedades patriarcais. Foi dentro do “mundo sentimentalizado da casa” que as mulheres exerceram sua autoridade, buscando utilizar “como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se esperava de seu sexo: a fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência, a abnegação” (p. 74). Neste processo de socialização, as mulheres foram treinadas a utilizar seus aspectos emocionais, visíveis na própria fala e nos modos de interação com o outro, para convertê-los em vantagens diante da “autoridade” do sexo masculino.

A postura feminina, em “O relógio de ouro”, pode ser lida dentro dessa lógica socializadora da mulher. Nesse sentido, não é difícil perceber que a atitude aparentemente tranquila e acomodada de Clara é, talvez, o único meio adequado de que dispõe para questionar os atos do marido. A

doçura e a meiguice na fala da moça não só correspondem à imagem da esposa ideal, mas servem como meio velado de confrontar o marido, diante do impasse representado pelo aparecimento inesperado do relógio. A resignação, aqui, caminha para a afirmação de uma estratégia feminina imbuída de dissimulação e de teatralização: fazer-se frágil é, nessa perspectiva, algo essencial ao papel da mulher no casamento e forma legítima de garantir-lhe certa autonomia.

Rocha-Coutinho (1994) esclarece que a prática das estratégias de controle não deve ser entendida sempre como algo consciente, pois

[...] nem sempre quem faz uso delas tem plena consciência de que está tentando controlar o outro. Do mesmo modo, uma vez que estas estratégias são construídas com base em normas de interação social, a maior parte das vezes elas não são percebidas por quem está sendo controlado, a menos que suas expectativas acerca de quem o esteja controlando sejam violadas. (p. 142)

Desse modo, Clara pode estar agindo de maneira estratégica, ainda que não tenha consciência exata disso, já que está pondo em prática um ritual feminino instituído ao longo dos tempos como forma velada de confrontar o mundo masculino. Nesse sentido, é claro que o silêncio feminino pode ser visto como uma espécie de adequação machadiana à realidade social da mulher na época, o que não tira o mérito estratégico de suas mulheres ficcionais.

Em “Os diálogos políticos em Machado de Assis”, o historiador Sidney Chalhoub examina as “políticas de dominação” vigentes na sociedade brasileira do século XIX, inscritas no que se convencionou chamar práticas paternalistas, observando que estas são determinadas pela ideia da “inviolabilidade da vontade senhorial”: “O mundo era representado como mera expansão dessa vontade, e o poder econômico, social e político parecia convergir sempre para o mesmo ponto, situado ao topo da pirâmide imaginária” (CHALHOUB, 1998, p. 95).

Para explicar o funcionamento desta prática social na ficção machadiana, Chalhoub se detém na análise do capítulo II do romance *Helena* (1876), no qual é apresentado o testamento do Conselheiro Vale. Nele, o falecido patriarca deixa uma resolução inesperada: o reconhecimento de “uma filha natural” que era “declarada herdeira da parte que lhe tocasse de

seus bens” e que “deviria ir viver com a família, a quem o conselheiro instantemente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse” (ASSIS, 1997, p. 276-277). Essa disposição testamentária causa espanto à irmã do Conselheiro que reprova, de pronto, a atitude dupla do irmão: a existência de uma filha natural e sua inserção no sagrado seio da família. A reação de Estácio, no entanto, é oposta, acatando com respeito a decisão paterna: “a estrita justiça é a vontade de meu pai, redarguiu Estácio” (ASSIS, 1997, p. 278). Trata-se, nesse caso, de garantir a manutenção da “inviolabilidade senhorial”, pois Estácio, único filho do Conselheiro,

[...] era o principal interessado em que as últimas vontades do pai fossem cumpridas; com efeito, o ritual de submissão às determinações derradeiras do finado significava solidificar a própria condição de Estácio como detentor, daí em diante, do poder de exercício da vontade senhorial. (...) Estácio era, efetivamente, o hábil depositário de uma tradição, um chefe de família/senhor/proprietário, garantidor e continuador de toda uma hegemonia política e cultural. (CHALHOUB, 2003, p. 22-23)

Haveria, assim, lugares sociais marcados a partir de formas constituídas pela prática senhorial, na qual o poder atribuído ao chefe de família instaurava uma hierarquia clara de autoridade e dependência (dependência que alcança a própria família), pois “os sujeitos do poder senhorial concedem, controlam uma espécie de economia de favores, nunca cedem a pressões ou reconhecem direitos adquiridos em lutas sociais” (CHALHOUB, 1998, p. 96-97). Nesse sentido,

Às práticas autônomas dos dominados não eram atribuídos, via de regra, sentidos de alteridade, menos ainda de antagonismo. Elas existiam porque os senhores teriam concedido aos trabalhadores a possibilidade de exercê-las ou inventá-las. Sendo soberana e inviolável a vontade dos senhores, as ações dos outros sujeitos históricos apareciam como originárias dessa vontade, como sua simples extensão. O que escapava a esse enquadramento era insubordinação ou revolta, algo a ser esmagado com a incivilidade de que são sempre capazes os poderosos. (CHALHOUB, 1998, p. 97)

Essa prática de dominação levou os subordinados a desenvolver o que o historiador chama de “diálogos políticos dos dependentes”, uma maneira de agir e de conduzir as relações com o senhor de modo a fazê-lo reconhecer vontade na esfera da subordinação. Em outras palavras, já que o senhor não reconhece a existência da vontade do subordinado, pois só existe a sua própria vontade; o jeito seria fazer com que a vontade daquele fosse entendida como uma espécie de extensão da vontade senhorial. Nesse caso, o diálogo político ocorreria na inserção da voz do dependente na do senhor patriarcal, fazendo com que este a perceba como a extensão de sua própria vontade. Para exemplificar o sistema, Chalhoub (1998) se utiliza mais uma vez de *Helena*:

[...] a moça percebe que a melhor maneira de se obter alguma coisa de Estácio é inculcar-lhe uma superioridade qualquer; em outras palavras, ela decodifica perfeitamente as razões do detentor das prerrogativas senhoriais, e com isso consegue arrancar dele aquilo que deseja, com astúcia, mas sem pedir nada e nem tampouco lutar abertamente. (p. 102)

O que nos interessa, a partir do conceito de “diálogo político do dependente”, é observar, de outra perspectiva, uma prática social que pode ser relacionada ao processo de socialização das mulheres, conforme descrito por Rocha-Coutinho (1994). Aquilo que a historiadora vê como um processo histórico, construído pela posição secundária da mulher na sociedade, fazendo com que desenvolva de maneira inconsciente formas de adequação e imposição ao mundo masculino, é observado por Chalhoub (1998) como prática consciente, calculada, reservada a quem quer que ocupe a esfera da subordinação. Desse modo, é possível pensar que Clara faz uso de duas estratégias, uma inscrita no código de comportamento feminino (de “fragilidades fingidas” para o exercício do controle alheio), outra, que diz respeito a uma tática social de caráter geral; uma, inconsciente, outra, dotada de um grau revelador de astúcia própria.

Não passa despercebido ao leitor que a primeira pessoa a pronunciar alguma palavra que tenha relação com o “objeto denunciante” é Clarinha e em tom de interrogação, quase de ironia, se pensarmos que a postura masculina está sob suspeita nesse momento: “– Que tens? perguntou a moça com a voz doce e meiga que toda a gente concordava em lhe achar” (ASSIS, 1977, p. 184). O modo doce e meigo na fala de Clara, lido

pela ótica das estratégias de controle feminino, assume um tom de verdadeiro desafio, ainda que não esteja posto de modo óbvio. Negreiros não percebe que está sendo confrontado pela esposa, e essa é a maior qualidade da estratégia feminina.

Por outro lado, toda a cenografia armada pela moça, que deixa propositadamente o relógio sobre a mesa da alcova do casal (sem o bilhete que o acompanhava), serve para a montagem do drama, representado por Luís Negreiros, que assume as próprias fragilidades ao se descontrolar perante a possibilidade de traição feminina.

Era um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia. Luís Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher. Seria ilusão de seus olhos? Não era; o relógio ali estava sobre uma mesa da alcova, a olhar para ele, talvez tão espantando, como ele, do lugar e da situação. [...] Clarinha não estava na alcova quando Luís Negreiros ali entrou. Deixou-se estar na sala, a folhear um romance, sem corresponder muito nem pouco ao ósculo com que o marido a cumprimentou logo à entrada. (ASSIS, 1977, p. 183)

As cenas que se sucedem poderiam ter sido evitadas, caso Clarinha não tivesse a intenção de inserir sua voz (denunciante) na vontade do marido (o adúltero), com o simples sumiço do relógio. Mas não é o que faz: a moça planta a peça no lugar de intimidade do casal, suprime a carta e mostra-se tranquila e equilibrada, simulando a leitura de um romance, à espera dos próximos passos do marido. E a peça, como o leitor percebe ao final, reserva um papel nada distinto para o senhor Luís Negreiros.

### **“A senhora do Galvão” e... a outra senhora do Galvão**

Em “A senhora do Galvão”, não há um confronto direto entre esposa e marido (a personagem prefere a defesa do casamento e de seu valor social, confrontando diretamente apenas a amante). Na primeira versão de “O relógio de ouro”, publicada no *Jornal das Famílias*, a solução final de Machado se assemelha à de Maria Olímpia quanto aos objetivos, pois a exposição do bilhete da amante de Negreiros faz com que este encerre o

caso amoroso. O tom adotado pelo narrador machadiano é, no entanto, moral e em acordo com os propósitos do periódico, conservador e voltado à “educação” da mulher da elite brasileira:

Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luiz Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomara, e de nenhum modo lastime a boa Zepherina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luiz Negreiros... (ASSIS, 1977, p. 193, nota 1154).

Os papéis estão, aí, bem colocados: a esposa é valorizada pela prudência e pela constância; a amante, abandonada; e o marido restituído ao seio familiar depois de incursões “aceitáveis” pela dupla moral reinante em sociedades patriarcais. Desse modo, fica a sugestão de que o casamento só é suportável se alentado por válvulas de escape; escape, seja dito, concedido apenas ao homem.

Chama a atenção em “O relógio de ouro” e “A senhora do Galvão” a proposta ideológica dos textos, que diferem, sobretudo, quanto ao posicionamento da mulher em relação ao adultério masculino. Se ambas ocupam a condição de traída, os meios de que se utilizam para lidar com a situação são diversos e, ao que parece, com propósitos que vão além da simples manutenção da paz doméstica.

Em “A senhora do Galvão”, como o título sugere, a relutância de Maria Olímpia em se convencer da traição do marido acena para um tipo especial de manutenção matrimonial, que observa o casamento como fonte de estabilidade psicológica e financeira da mulher. O mais importante, nessa ordem de ideias, é permanecer a “senhora do Galvão”, desfrutando das vantagens sociais da mulher casada. Assim, Maria Olímpia continua a recusar a evidência das insistentes cartas anônimas, uma a cada semana, por meses seguidos:

Ultimamente, não se dava mais ao trabalho de as refutar consigo; lia-as uma só vez, e rasgava-as. Com o tempo foram surgindo alguns indícios menos vagos, pouco a pouco, ao modo do aparecimento da terra aos navegantes; mas este Colombo teimava em não crer na América. Negava o que via; não podendo negá-lo, interpretava-o; depois recordava algum caso de alucinação, uma anedota de aparências ilusórias, e nesse travesseiro cômodo e mole punha a cabeça e dormia. Já então, prosperando-lhe o escritório, dava o Galvão partidas e jantares, iam a bailes, teatros, corridas de cavalos. Maria

Olímpia vivia alegre, radiante; começava a ser um dos nomes da moda. (ASSIS, 1977, p. 198)

A personagem, mesmo diante de tantas evidências do adultério, opta conscientemente por não confrontar o marido, para conservar o *status* social. A ironia do narrador machadiano que se reportava, em “O relógio de ouro”, ao adúltero Negreiros; atinge aqui a personagem feminina, justamente pelo uso singular da linguagem, carregada de metáforas e comparações incontestáveis: Maria Olímpia era “Colombo [que] teimava em não crer na América”. No mesmo trecho, para reforçar a atitude calculada da “senhora do Galvão”, o narrador enfatiza as vantagens do cargo, apesar dos inconvenientes “do aparecimento da terra aos navegantes”: jantares, bailes, corridas de cavalos, enfim, uma colossal aventura pelos meandros da exposição pública. Maria Olímpia, certamente, difere essencialmente de Clarinha, quanto ao espaço que ambas ocupam nos contos. Enquanto esta é mostrada circunstanciada pelos limites da casa e longe das galas públicas do casamento; Maria Olímpia, conforme indica seu nome, alcança a elevação social máxima dada por um bom casamento: “Toda a sala voltou-se para vê-la, e ela bebeu, a tragos demorados, o leite da admiração pública” (ASSIS, 1977, p. 197).

Não é difícil perceber que a “senhora do Galvão”, ameaçada por uma rival, denunciada anonimamente, mas a quem conhece bem – uma amiga íntima, viúva de Brigadeiro – recorre a “alegrias exteriores e públicas”, naturais de seu temperamento, como armas de defesa: “Pessoas que a conheceram naquele tempo, dizem que o que ela achava na vida exterior, era a sensação de uma grande carícia pública, à distancia; era sua maneira de ser amada (ASSIS, 1977, p. 200). Esse aspecto de sua personalidade também é destacado no seguinte trecho:

Maria Olímpia tinha a vocação da vida exterior, e, nas procissões e missas cantadas, gostava principalmente do rumor, da pompa (...). A primeira coisa que ela via na tribuna das igrejas era a si mesma. Tinha um gosto particular em olhar de cima para baixo, fitar a multidão das mulheres ajoelhadas ou sentadas, e os rapazes, que (...) temperavam com atitudes namoradas as cerimônias latinas. (ASSIS, 1977, p. 196)

Assim, as cartas são rasgadas para inocentar o marido que, sabendo das missivas regularmente recebidas pela esposa e da sua legião de

adoradores, acusa-a de traição, de maneira mais sutil e menos agressiva, se comparado a Luís Negreiros, em “O relógio de ouro”, mas igualmente constrangedora: “– Que tem? Você, que não quer mostrar, por algum motivo há de ser. De cá. Já não sorria; tinha a voz trêmula” (ASSIS, 1977, p. 199).

Ao entregar ao marido uma das cartas, Maria Olímpia se recusa a ler na face do suspeito a verdade da traição; prefere concentrar-se nas dobras do vestido, como a se lembrar do desgaste que tal revelação poderia trazer ao seu casamento:

Enterrou a cabeça na cintura, para ver de perto a franja do vestido. Não o viu empalidecer. Quando ele, depois de alguns minutos, proferiu duas ou três palavras, tinha já a fisionomia composta e um esboço de sorriso. Mas a mulher, que o não adivinhava, respondeu ainda de cabeça baixa; só a levantou daí a três ou quatro minutos, e não para fitá-lo de uma vez, mas aos pedaços, como se temesse descobrir-lhe nos olhos a confirmação do anônimo. Vendolhe, ao contrário, um sorriso, achou que era o da inocência, e falou de outra coisa. (ASSIS, 1977, p. 200)

Se, em “O relógio de ouro”, o narrador poupa o leitor de uma possível encenação de Negreiros – pelo menos na versão do conto em livro –, opta aqui por verbalizar todo o ato teatral de Galvão, não sem antes fazer o leitor ler nas feições do acusado a confissão do crime, revelado já no parágrafo inicial da história. Os minutos concedidos por Maria Olímpia ao marido permitem-lhe recompor-se e encenar o ato final desejado pela esposa, com um sorriso de inocência – ou de desfaçatez –, como sugere o texto. Assim, ambos assumem papéis condizentes com a moral oitocentista: o contrato prevalece, apesar dos percalços e da outra senhora do Galvão.

Assunto resolvido com o marido, restava ainda a viúva rival, esta sim confrontada ao final do conto com delicadeza e esmero pela “senhora do Galvão”. Às vésperas de estrear no Cassino Fluminense, Maria Olímpia prepara o derradeiro ato desta comédia: “– Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido?” (ASSIS, 1977, p. 201). Em consonância com o tom irônico e cômico do conto, o narrador encerra a história da “Senhora do Galvão” com um final quase anedótico, distante daquele que conclui a aventura de Negreiros, na versão folhetinesca de “O relógio de ouro”:

A viúva empalideceu, e não pode dizer nada. Maria Olímpia acrescentou, com os olhos, alguma coisa que a humilhasse bem, que lhe respingasse lama no triunfo. Já no resto da noite falaram pouco; três dias depois romperam para nunca mais. (ASSIS, 1977, p. 201)

Afastar a viúva do seu círculo de amizade não significa, necessariamente, afastá-la de seu casamento, mas pontua a necessidade de manutenção do acordo social. Para todos os efeitos, Maria Olímpia é a única “senhora do Galvão”. A resignação calculista da personagem feminina é exposta de maneira irônica pelo narrador, que observa desde o início da narrativa a traição do marido e a descrença artificial da esposa: “Tudo era verdade. E, contudo, ela continuava a não crer nas cartas” (p. 196). O efeito é uma espécie de naturalização dos papéis masculino e feminino, até certo ponto previsíveis em uma cultura que vê o adultério masculino como válvula de escape das obrigações matrimoniais, instauradas não só pela rotina do casamento, mas pela monogamia e pela impossibilidade do divórcio.

Com a monogamia e a impossibilidade do divórcio, talvez se reconhecesse implicitamente que a adultério funcionava como válvula de escape. Os que estavam insatisfeitos no casamento tinham a possibilidade de encontrar satisfação em outra parte, e pode ter havido um certo reconhecimento de que isso era tanto inevitável quanto tolerável. (MACFARLANE, 1990, p. 251)

As palavras do historiador, referentes à situação do casamento na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, aplicam-se bem ao pensamento moral brasileiro, que vê a extrapolação dos limites da união conjugal como prerrogativa exclusiva dos homens, que teriam esse direito como forma de defesa do próprio casamento; em relação às mulheres, no entanto, admite somente o flerte inofensivo, espécie de mola propulsora de sua acomodação à realidade estática dos papéis de esposa e mãe.

## **Considerações finais**

“O relógio de ouro” e “A senhora do Galvão” têm como personagens principais mulheres que, mediante a revelação da traição dos

maridos por meio de cartas, são colocadas em posição de suspeita pelos respectivos cônjuges, e que apenas na aparência reagem de maneira semelhante. Se, no caso de “O relógio de ouro” a suspeita sobre a traição feminina é o principal fio condutor da narrativa – o narrador cria uma identificação entre o leitor e a personagem masculina na crença no adultério feminino –, em “A senhora do Galvão”, Machado opta por outra estratégia narrativa que revela a dupla moral inscrita na sociedade brasileira, ao compor uma mulher que “aceita” a traição marital como estratégia de manutenção do casamento e do *status* social e econômico de esposa.

Parece nítido que a motivação e matriz machadiana de “O relógio de ouro” é *Otelo*, de William Shakespear, <sup>5</sup> já que alguns dos elementos fundamentais da tragédia do Mouro de Veneza estão presentes aqui: o objeto denunciador; o marido equivocado sobre a traição da esposa; a mulher inocente; a sugestão da morte; a referência “negra” (moura) no nome da personagem masculina e o comportamento do narrador “meio Iago”. No entanto, esses elementos são destituídos, ao final do conto, de seu caráter trágico, operando-se por meio da ironia a troca de papéis entre as personagens feminina e masculina. É como se Machado optasse por rever a tragédia shakespeariana no momento exato da morte de Desdêmona (com a introdução da carta), revelando a este aprendiz de Otelo a barbárie de seu crime e sua própria culpa.

Considerando que “A senhora do Galvão” (1884) é a releitura que Machado de Assis faz de um conto publicado no *Jornal das Famílias*, “O relógio de ouro” (1873), a história de Maria Olímpia e Galvão assume, na trajetória narrativa do autor, um papel importante por esboçar, via influência de *Otelo*, a situação de conflito de outro casal, Bento Santiago e Capitu, em *Dom Casmurro*. “O relógio de ouro” e *Dom Casmurro* constataam, por meio de estratégias próprias, o problema da crença no valor da imagem e da aparência dos objetos em detrimento da realidade e da análise dos fatos, sobretudo quando mediados pela moral punitiva da autoridade masculina patriarcal. Talvez seja esse o principal ensinamento do narrador inicial de Machado: considerando o engano do leitor – espécie de simulacro mouro – a lição deve ser aprendida rapidamente, antes que ele cruze com outros narradores machadianos.

---

## Notas

<sup>1</sup> Este texto apresenta algumas considerações da pesquisa de Pós-Doutorado “Das páginas dos jornais ao livro: versões narrativas dos contos de Machado de Assis”, desenvolvida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Uma versão bastante reduzida dele foi apresentada no III Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura da Universidade Vale do Rio Verde, em outubro de 2013.

<sup>2</sup> A indicação da reescrita de “O relógio de ouro” deve-se a Lúcia Miguel-Pereira (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 103).

<sup>3</sup> O *Jornal das Famílias* era um periódico conservador editado por B. L. Garnier, destinado a um público bem específico e seletivo: as famílias da elite brasileira do II Reinado. Como tal, tinha sessões fixas ilustradas (“Modas”; “Economia doméstica”; “Medicina popular”; etc.) que objetivavam “ensinar” às jovens senhoras, mães de família ou prestes a ser, um comportamento condizente com sua responsabilidade dentro do lar e fora dele, nos salões da Corte. Já a *Gazeta de Notícias* era um jornal mais popular e diversificado, que além dos pontuais romances (também publicados no *Jornal das Famílias*), conservava espaço para publicidade, noticiário, informações gerais, etc. Ao contrário do periódico de Garnier que era editado mensalmente, vindo de Paris; a *Gazeta* saía diariamente, oferecendo a seus leitores, além do folhetim, atualidades em geral: arte, teatros, modas, acontecimentos, etc.

<sup>4</sup> Silviano Santiago observa ainda que “a dissimulação feminina é um dado que existe e existirá na sociedade que Machado descreve, e que pode ser observado em toda jovem que se enamora e deseja casar-se. É consequência da sua posição frente ao homem, dentro da sociedade, e de modo algum pode ser tomado como exemplo de futura traição” (SANTIAGO, 1978, p. 41).

<sup>5</sup> Helen Caldwell observa que a peça *Otelo* “aparece no argumento de vinte e oito narrativas, peças e artigos” (CALDWELL, 2002, p. 18). Na relação que a estudiosa apresenta não é citado o conto “O relógio de ouro”, certamente porque a alusão ali se faz em nível estrutural e não textual.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. de. *Histórias da meia noite*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).

\_\_\_\_\_. *Histórias sem data*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).

\_\_\_\_\_. *Contos fluminenses*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1.

CALDWELL, H. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHALHOUB, S. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. M. (orgs.). *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MACFARLANE, A. *História do casamento e do amor*. Inglaterra, 1300-1840. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

ROCHA-COUTINHO, M. L. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_. Jano, janeiro. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, v. 6/7, 2006, p. 429-452.

SHAKESPEARE, W. *Otelô, o mouro de Veneza*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1978.

STEIN, I. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

---

### **Cilene Margarete Pereira**

Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP). Professora do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). Coordenadora do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). Editora da Revista *Recorte*.

Artigo recebido em 8 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 9 de novembro de 2013.

## SOB O OLHAR DISTÓPICO DE *SALOMÉ*

**Marta Aparecida Garcia Gonçalves** (martaagg@ig.com.br)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

**Resumo:** O presente ensaio debate o drama trágico-poético *Salomé*, de Oscar Wilde, escrito originalmente em francês, no qual o escritor irlandês escandaliza e inova ao apresentar uma apropriação do episódio bíblico da decapitação de João Batista, do Novo Testamento, de forma perversa e sádica. Buscamos mostrar o modo pelo qual o pensamento da distopia ocorre, e como a *Salomé* wildeana é representativa de categorias ligadas à presença de uma distopia do corpo feminino, no sentido de mostrar a maneira especulativa que se estabelece em relação ao olhar do e para o feminino. A peça busca desconstruir o que se pode denominar de discurso opressor, que apresenta a mulher a partir de uma tradição patriarcal saturada de valores que só a desmerecem.

**Abstract:** This essay debates Oscar Wilde's tragic-poetic drama *Salomé* written originally in French, in which the Irish writer scandalizes and innovates by appropriating the episode of the beheading of John the Baptist, from the New Testament, in a perverse and sadistic manner. We seek to show how Oscar Wilde's *Salomé* is representative of dystopias of the female body, in order to discuss the speculative manner that is established both in relation to the view of the female and about the female. The play attempts to deconstruct what may be called oppressive discourse, which presents woman from the perspective of a patriarchal tradition saturated with depreciative values.

**Palavras-chave:** Oscar Wilde. *Salomé*. Corpos transgressores.

**Keywords:** Oscar Wilde. *Salomé*. Transgressive bodies.

*Porém, encontrei pessoas que jamais disseram à vida, cala-te, e  
jamais à morte, parte. Quase sempre mulheres, belas criaturas.*

Maurice Blanchot

*[...] o corpo, desde que pleno de consciência, de desejo,  
pertence a ele e a mais ninguém.*

Alberto Lins Caldas

*– Para trás, filha da Babilônia. Pela mulher veio o mal ao  
mundo.*

*Não me fales, porque não te escutarei.*

Oscar Wilde

O relato do primeiro “pecado original” projeta a sombra de culpa sobre a atração dos sexos. “A mulher, eternamente maldita, feita um ser inferior, tentadora e sedutora do homem”<sup>1</sup> (BOFF, sp.). A utopia, ou seja, a larga tradição de pensamento sobre a sociedade ideal, que se identifica pela perfeição e pela harmonia, perpassa as várias fases da história da humanidade: o mito adâmico, as lendas de *Gilgamesh*, *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, a *República*, de Platão e estende-se até os dias atuais. Para o pensador grego, o poeta, ao não obedecer à razão, perde seu espaço na República, onde a ordem e a vida racionalizada são essenciais. Segundo Silva (2006), o que Platão apresenta é um protótipo do estado totalitário em que há divisão de classes, e em que os cidadãos, cuja individualidade não deveria perturbar o grupo, seriam guiados pelos filósofos: o conhecimento seria o farol a guiar a comunidade.

O estabelecimento de uma rígida hierarquia também faz parte do projeto de Platão. Nesse há uma divisão de classes e todos devem obedecer a cada ordem proferida por um grupo de filósofos guiados pelo ‘Supremo Guardião’ a fim de que a individualidade não perturbe o grupo. Esse grupo de filósofos anciãos – uma Sofocracia – também antecipou a representação de sociedades distópicas onde o exercício do poder é relacionado ao domínio do conhecimento. Como resultado desse padrão, os cidadãos de utopias são muitas vezes descritos como marionetes sem vozes ou sem vontades. (SILVA, 2006, p. 8)

A história da utopia é, assim, o conjunto de esforços para apresentar uma imagem da sociedade em que a harmonia é o valor dominante. O certo é que a morfologia do vocábulo apresenta realmente certa dubiedade, conforme aponta José Eduardo Reis:<sup>2</sup>

Palavra dúbia quanto à sua morfologia, vacilando entre o conhecimento substantivo e a vontade adjectiva, o neologismo utopia é um vocábulo formado por derivação a cujo tema nominal de origem grega *topos* (lugar) se antepôs o prefixo de negação *u* e se pospôs o sufixo nominal *ia* para designar simultaneamente uma impossibilidade lógica-formal e uma possibilidade retórica-imaginária: literalmente, um não-lugar, ou melhor, um não lugar (físico) que é lugar (literário). (REIS, 2012, sp.)

Em seu estudo sobre o desenvolvimento da literatura de utopia feminina, Silva afirma:

Desde seu primeiro momento, portanto, o projeto utópico já despertava desconfiança e ceticismo naqueles que conseguiam entrever na promessa do paraíso uma tendência para o inferno. O poeta Grego Aristófanes, por exemplo, já mostrava em seu *O Parlamento das mulheres* (360 a.C.) uma sátira à utopia de Platão, constituindo-se em uma das primeiras distopias que, como tal, contestavam a fé na evolução humana. (SILVA, 2006, p. 08)

Os primeiros utopistas não foram propriamente “pensadores utópicos”, teóricos da utopia, mas sim narradores utópicos, fabuladores da utopia, como Thomas More que inaugura, em 1516, com a obra *Utopia*, não só um gênero literário, mas uma forma de se pensar politicamente a sociedade.

Para Silva (2006), os escritos que se seguem são de cunho eminentemente eurocêntrico e masculino, nos quais o papel feminino na sociedade é negligenciado (p. 3). Essa produção literária representaria, assim, a visão do feminino unido a categorias negativas, de ruptura com os valores utópicos sociais. Discussão mais acentuada desses problemas teve início na década de 1960, com o desenvolvimento do pensamento feminista, cuja vertente, a crítica feminista, assumiu o papel de questionar a prática acadêmica patriarcal. Segundo Zolin (2005), os primeiros escritos da chamada crítica

feminista se originaram em 1970, nos Estados Unidos, com a publicação da tese de doutoramento de Kate Millet, intitulada *Sexual Politics*.

Estudos acerca de textos literários canônicos mostram inquestionáveis correspondências entre sexo e poder: as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública. Ambas são construídas sobre os alicerces da política, baseados nas relações de poder. (p. 182)

Na medida em que trabalham na desconstrução de utopias, a escritura e a crítica literária feminista interferem na ordem social e assumem caráter fortemente político, pois buscam “romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário, em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (ZOLIN, 2005, p. 182).

Essa escritura vai conceber o que se pode denominar de distopia do feminino, pois enquanto a utopia tem como objetivo a concepção de uma sociedade perfeita, do ponto de vista ‘racional-masculino’, a distopia seria seu contraponto. Enquanto a proposta utópica de perfeição culmina em estruturas opressoras, a distopia caminha no sentido contrário aos discursos que reduzem as mulheres a criaturas inferiores e a corpos malditos, conforme estabelecido pela ordem opressora.

Para se entender melhor a relação existente entre a literatura de utopia e a de distopia, é importante lembrar que ambas satirizam, de certa maneira, os valores sociais. Entretanto,

[...] enquanto as utopias satirizam características específicas de suas sociedades, as distopias podem ser lidas, em meu ponto de vista, como sátiras de características específicas de sociedades utópicas. Nesse sentido, as distinções entre utopias e distopias dependem meramente do ponto de vista. De fato, pode ser dito que as distopias destacam elementos que nas utopias estão como pano de fundo. (SILVA, 2006, p. 8)

Se remetermos ao significado do dicionário ou à etimologia das palavras utopia e distopia, veremos que ambas advêm do grego, sendo o prefixo *u* de utopia entendido no sentido de negação, ou lugar não existente,

fantasia, enquanto o prefixo *dis* de distopia traduz dificuldade, dor, privação, ou seja, remete a um lugar de infelicidade, um lugar ruim. J. M. de Sousa Nunes explica, no *E-Dicionário de termos literários*:

A tradição utópica dá ênfase a um pelagiano cenário contrastivo onde tendem a apagar-se o pecado ‘original’ e outros por via de uma convicção perfectibilista traduzida na ‘realização de certas condições de satisfação colectiva. A tradição distópica, pelo contrário, sublinha não só a insuficiência dessas condições para a realização de ideais de felicidade, mas também a ameaça do coletivismo sobre as liberdades individuais, sociais e de participação política. Ao exercerem a sua crítica, os distopistas situam-se, pois, numa base agostiniana e adoptam um ponto de vista realista perante a persistência do mal e de usuais carências ou insuficiências que comprometem a realização humana.’<sup>3</sup> (2012, sp.)

Distopia, contrautopia, antiutopia são vocábulos utilizados para dar forma ao pensamento negativo que se difundiu com maior intensidade nos séculos XX e XXI, fundamentalmente na literatura dita política, e instaurou o que se pode denominar de novo ponto de referência para a mente crítica, como se pleiteasse uma política da escrita no sentido que lhe outorga o filósofo Jacques Rancière (1995): “Ela é política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa instituição” (p. 7).

De qualquer modo, a escrita distópica aparecerá impregnada de um sentimento intrinsecamente crítico que se reveste de roupagens diversas: condenação do *status* de inferiorização de camadas sociais menos favorecidas, a exemplo dos negros, das mulheres e dos homossexuais; pessimismo frente às repercussões de um processo tecnológico exclusivo e não inclusivo; contestação do olhar canônico que vê na eroticidade feminina obstáculo ao controle social; repulsa ao discurso que impõe procedimentos proibitivos que impedem o sujeito de se constituir como construtor/autor de suas experiências interiores; desdém intelectual pelos conteúdos da massificação da cultura e do gosto estético; consciência da desproporção malévola dos benefícios nos mecanismos econômicos, etc.

Partindo dessas premissas iniciais, remontamos a nosso objeto de estudo: examinar no drama *Salomé*, de Oscar Wilde, o modo como o pensamento distópico encara a maneira especulativa em relação ao olhar (do) para o feminino, e tenta desconstruir o discurso opressor da tradição patriarcal, saturado de valores que desmerecem a mulher.

Se utilizarmos o termo “subalterno” no sentido que lhe atribui Gayatri Spivak (2010), *Salomé* representa, em um primeiro momento, o corpo subalterno, aquele corpo feminino ou masculino que não possui voz, não só por conta do *status* social, mas também de fatores vinculados ao conceito de subalterno, como idade, gênero, trabalho, casta e classe social, dentre outros que a teórica utiliza para expor o conceito. Os escritos de Spivak representam importante reflexão acerca do sistema patriarcal e um libelo contra as mazelas da sociedade, sobretudo, contra um sistema que não atribui valor algum à figura feminina, relegada a posição distante, *onde o subalterno não pode falar*.<sup>4</sup> Mas a *Salomé* wildeana, proibida pela censura inglesa na época de seu lançamento, vai também romper com esse estado de coisas, não só em relação ao deslocamento dos corpos, mas também na apropriação do episódio bíblico de forma perversa e sádica, em linguagem propositalmente arcaica.

*Salomé* é um drama poético, escrito originalmente em francês, e publicado em Paris, em 1892. Foi traduzido para o inglês e publicado em 1894. A trama é uma vertente moderna do relato da decapitação do profeta Iokanaan (João Batista), no Novo Testamento, a mando do tetrarca da Judéia, Herodes Antipas. A versão wildeana da estória revisa o episódio bíblico e apresenta uma Salomé pérfida, bela e jovem, que se apaixona violentamente pelo profeta Iokanaan, mas é repelida. Sedenta de vingança, Salomé seduz Herodes de tal maneira, com uma dança lúbrica e sensual, que este lhe concede a recompensa pedida, a cabeça decapitada de Iokanaan, cujos lábios a jovem beija desesperadamente.

A peça foi proibida na Áustria, na Suécia e em outros países, por seu caráter eletrizante, e por contrariar padrões canônicos da estética e da moral. Em razão do julgamento e condenação de Wilde, a produção da peça foi proibida em Londres, o que não surpreende, no contexto da rígida moral vitoriana. São pertinentes para nosso estudo as observações de Lúcia Zolin (2005) sobre a posição da mulher na Era Vitoriana.

[...] a condição social da mulher na Era Vitoriana foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminações, justificadas com o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres, cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra as 3 libras e meia do cérebro masculino. Resulta disso que a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa. (p. 182)

Desse modo, a versão de Oscar Wilde do episódio bíblico apresenta uma Salomé com suas fobias, enigmas, inquietudes, desejos ocultos, poderes e pulsões que elevam a paixão pelo profeta ao limiar de loucura, assim como contraria visceralmente os sentimentos femininos preconizados pela moral vitoriana. Conforme a citação acima, a construção do corpo distópico representa uma forma de ameaça à razão, ou, nas palavras de Linda e Michael Hutcheon, uma “somatofobia” das tradições cristã e cartesiana.

A *Salomé* de Wilde é, ao mesmo tempo, uma adolescente virgem e casta e uma mulher carregada de sensualidade – com seu corpo transgressivo – e é esse paradoxo perturbador que trará a tormenta do medo, da atração, do terror e do desejo aos que a cercavam: ela será o corpo que ameaça a razão e a norma dos corpos, até então mantidos sob controle absoluto.

Salomé, fugindo do olhar insistente e maldoso do tetrarca Herodes, cônjuge de sua mãe, passeia pelo terraço do palácio, observada pelo Capitão das Guardas e pelos soldados. Ao ouvir a voz do profeta Iokanaan, vinda da cisterna onde estava preso, Salomé convence os soldados a deixarem que ela o veja:

- O tetrarca pede que voltes à festa.
- Não volto.
- Perdoa-me Princesa, mas se não voltares, talvez se dê uma grande desgraça.
- O profeta é velho?
- Princesa, é melhor voltar. Permite que te acompanhe até lá.
- O profeta é velho?
- Não princesa, é moço.
- [...]
- Tragam à minha presença esse profeta! (WILDE, 2003, p. 31-33)

A jovem princesa sente o despertar de um desejo amoroso obsessivo pelo profeta Iokanaan e, ao ver seu corpo pela primeira vez, deseja ardentemente beijá-lo nos lábios. Ignorando todos os discursos disciplinares e normativos da mãe, dos soldados e do objeto de seu desejo, o profeta Iokanaan, ela rompe a linearidade e se faz condutora de vontades e aspirações interiores, libertando-se das forças e afecções que formaram seu corpo reprodutor e recebedor de beleza e desejos de outrem: “– Quero beijar a tua boca, Iokanaan! Hei de beijar a tua boca” (p. 43).

Ao libertar-se da força social corpórea e ordenadora de espaços-corpos delimitados, Salomé, usando o próprio corpo doutrinado, por assim dizer, destituiu-o das funções incorporadas, pertencentes ao espaço do sociável, e lança o corpo no abismo da libertação serviçal, espaço final dos corpos: sua própria morte e a de Iokanaan, o livre-arbítrio, a liberdade mortal, conforme pontua Bataille (1987): “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (p. 10).

Assim, a negativa do profeta em aceitar o beijo de Salomé acende aquilo que se pode denominar de intensidades pulsionais na princesa, que aqui pode ser representada como a corporificação da própria ninfeta mitológica, pois simboliza a dicotomia maldade/bondade, formosura/fealdade, juventude/maturidade, morte/vida, união/cisão, mas acima de tudo, as ninfetas “representam uma expressão dos aspectos femininos do inconsciente (...). Simbolizam a tentação da loucura heroica, que quer se expandir em proezas guerreiras, eróticas ou de qualquer outra espécie” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 636).

Quando Iokanaan recusa o olhar de Salomé, recusa, na verdade, o poder que se instaura nesse olhar. A referência ao mito das Górgonas, lembrado por vários estudiosos da peça de Wilde é, assim, evidente. O olhar da virgem casta transforma em pedra todos aqueles que a fitam. O seu poder é o da eroticidade e, assim como o das Górgonas, simboliza o perigo e a própria morte:

[...] três irmãs, três monstros, cabeça aureolada de serpentes enfurecidas [...]: Medusa, Euríale e Esteno. Simbolizam o inimigo a abater. As deformações monstruosas da psique são devidas às forças perversas dos três impulsos: sociabilidade, sexualidade, espiritualidade. Euríale seria a perversão sexual; Esteno a perversão social; Medusa simbolizaria o princípio desses três impulsos: o espiritual e evolutivo, mas perverso em estagnação vaidosa. Só se pode combater a culpabilidade originada da exaltação vaidosa dos desejos com um esforço no sentido de realizar a justa medida, a harmonia. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 476)

Quem ousasse olhar para a cabeça da Medusa à entrada do templo de Apolo, deus da harmonia, ficaria petrificado. Salomé, a princípio, sente o poder petrificador do corpo e do olhar de Iokanaan, mas, ao ser recusada, retoma esse poder para seu próprio corpo e não petrifica, mas pede a

decapitação daquele que se negou a olhar/aceitar o olhar esfíngico e fatal da ninfeta. Poder, olhar, corpo físico, necrofilia – o erotismo de Salomé se converte em um encontro arriscado da animalidade com a morte. Salomé vai insistir na tentativa de beijar a boca do profeta, oferecendo o próprio corpo como um espetáculo aos olhos do tetrarca Herodes, quando se exhibe na afamada “Dança dos Sete Véus”.

– Minha filha, não dances.

[...]

– Eu dançarei, Tetrarca.

– Ouve o que diz tua filha. Vai dançar! Fazes bem, Salomé. E depois, não esqueças que me podes pedir tudo o que quiseres, mesmo metade do meu reino. Eu jurei, não?

[...]

– Que queres tu? Fala!

– Quero que tragam já, num grande prato de prata...

– A cabeça de Iokanaan. (p. 71)

Herodes cede aos caprichos da menina e ordena a morte do profeta Iokanaan, cuja cabeça é entregue a Salomé em uma bandeja de prata. A ninfeta então, se apossa da cabeça decepada de Iokanaan e beija a boca cadavérica numa espécie de necrofilia de fascínio horripilante:

– Ah! beije a tua boca, Iokanaan! Beije a tua boca! Os teus lábios têm um gosto amargo. Era gosto de sangue? Não! Foi talvez o gosto do amor... Dizem que o amor tem um gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Beije a tua boca, Iokanaan, beije a tua boca!...(2003, p. 80)

Uma distopia do feminino que recusará o estado totalitário e o poder atuando sobre os corpos, dominando os corpos, visando mantê-los alienados de sua condição. A própria cena do “beijo necrofilico e quase canibalesco de Salomé nos lábios de Iokanaan” rompe – como afirmam Hutcheon e Hutcheon, ao analisarem a adaptação operística de Richard Strauss de *Salomé* –, “com o tabu generalizado em relação ao respeito aos corpos mortos” (2003, p. 16). Para os autores, ainda: a “*Salomé* de Oscar Wilde transgride todas as regras de representação do corpo feminino; este

corpo não é apenas contemplado pelo ‘olhar masculino’ mas também contempla, com resultados poderosos e mortais” (p. 1).

Se compreendermos que o sentimento amoroso e o desejo são constituintes do corpo social comunitário, no sentido de que são eles que conservam e ampliam esse corpo nas famílias, nas organizações, nos espaços, o corpo saloméico desfaz o sentido comumente justificado pelas alianças impostas pela sociedade, como o casamento, a aquisição de bens, ou mesmo a reprodução visando à preservação ou formação familiar. Ao contrário, seu corpo desfaz essa visão: seu sentimento não congrega e nem concilia singularidades; antes, as destrói, as animaliza, as ofende com seu gesto necrofilico que abre uma fissura no que se entende por corpo, espaço social, território de pertença.

Dessa forma, a atitude saloméica corresponde ao que Rancière (2006) denomina de atividade política: “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (p. 42).

Consideremos, ainda, que a literatura, em todas as suas feições e funções, não é abnegativa, ou seja, não exerce o desprendimento nem a liberação do sujeito escritor-leitor de seu cotidiano, antes, ela o dispersa em vários sentidos, em muitas direções. E se aventarmos que os corpos são meros objetos de um corpo maior representado por uma sociedade, ou mesmo um mundo, esse corpo, com seu lócus delimitado, opera uma expressão desse corpo social maior.

Assim, a potência da palavra wildeana instaura em *Salomé* a tão desejada liberdade do corpo, simbolizado aqui pelo corpo feminino, mas que, na verdade, simboliza todos os corpos cerceados e controlados pelas sociedades ditas democráticas. Salomé assume o controle do seu corpo e lhe dá o destino que ela mesma deseja: o de simplesmente *ser*, rompendo com sentidos que lhe atribui a sociedade, e instaurando seus próprios caminhos e desejos: desejos seus, desejos de muitos outros corpos. Conforme explica Bataille (1987), ao tratar do erotismo e da libertação da subjetividade: “Para aquele que não pode se esquivar, para aquele cuja vida se abre à exuberância, o erotismo é por excelência o problema pessoal. É ao mesmo tempo, por excelência, o problema universal” (p. 175).

Deste modo, libertado da pertença a qualquer desejo de felicidade, o corpo vai se expor, vai se emancipar no sentido rancieriano do termo, “desmantelando a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2010, p. 31).

Talvez *Salomé* ainda não apresente a mulher como agente principal de sua transformação, no contexto de uma coletividade na qual é vitimada, mas, ainda assim, seu corpo é o corpo que rompe com o *status* do patriarcalismo, é o corpo que se delega a liberdade de se constituir e construir eroticamente, mesmo que para isso necessite sacrificar-se. Afinal, “o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites [...] O sentido último do erotismo é a morte” (BATAILLE, 2003, p. 20). Nesse entendimento, o erotismo realiza uma abertura para a morte e “A morte abre para a negação da duração individual”. Para Bataille (1987), ainda, o erotismo se dá no entreponto, o local em que o homem funde suas percepções do existir, se tornando num só instante, um ser “social e animal, humano e inumano, além de si mesmo” (p. 3-18).

*Salomé*, ao se compor como um organismo questionador de espaços-corpos, reforça a percepção do sentido do literário explanada por Bataille (1998):

A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma ‘hipermoral’. A literatura é comunicação. A comunicação impõe a lealdade: a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de complicitades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa. A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal. (p. 9)

A *Salomé* de Wilde se esteia, assim, numa espécie de regresso à intimidade do ser, a partir de questionamentos que são, sobretudo, humanos, não se restringindo ao caráter meramente político ou de denúncia, mas inserindo, em sua problematização, os mais variados campos de questionamentos do ente, como a antropologia, a metafísica, a sociologia, a política, a filosofia, a psicanálise, dentre outros.

Muito mais que uma distopia do feminino, instaura-se aqui uma distopia dos corpos, uma situação extrema de desejo que leva a medidas extremas de sedução, amor e morte e que oferece “um desafio às teorias canônicas tanto do ‘olhar’ quanto do feminino enquanto objeto” (HUTCHEON, 2003, p. 1), com revelações profundas e contundentes sobre o amor, os corpos, a vida, a morte e os desejos incultos.

Como respondeu Bataille ao ser inquirido sobre seu livro *A literatura e o mal* (1998) acerca do fato de não condenar nem a literatura nem o mal:

Certamente é um alerta. A obra sinaliza um perigo, então, talvez, quando se tiver consciência deste perigo, você terá boas chances de confrontar esse perigo. E eu acho importante confrontarmos o perigo que é a literatura. É um grande e real perigo, entretanto, você não pode ser considerado um homem se não confrontar esse perigo. Na literatura, podemos encontrar inteiramente a perspectiva humana. Porque a literatura não nos permite viver sem ver a natureza humana separada dos aspectos existenciais mais violentos. Leia as tragédias, Shakespeare, existem muitos exemplos desse mesmo gênero. Finalmente, é a literatura que nos possibilita perceber o pior e aprender como confrontá-lo, como superá-lo. Um homem que joga, acha no jogo as maneiras de vencer o que existe de pior no jogo. (2012, sp.)<sup>5</sup>

A leitura de *Salomé*, atemporal, instaura, assim, um desconforto, – o mal-estar, a dor e o fascínio do pós-ler – ao se apresentar como uma escritura de cunho alegórico e emblemático, plena de possibilidades. E, ainda hoje, também o nosso corpo-leitor se desloca de um espaço cartesiano ao conhecer uma *Salomé* cheia de vontades, na roupagem de um anjo mau, que fará de tudo para realizar seus mais íntimos desejos, sem escrúpulos nenhuns, deixando as suas intensas pulsões e fobias agirem de forma livre e desmesurada: a ruptura das máscaras, a loucura, a tragédia, a promiscuidade e a sensualidade, a preconizada liberdade dos corpos, a distopia.

No ato da escritura wildeana, um universo se acende e o ato do pensamento se reinscreve, ou seja, a arte da ficção e a arte da vida se tornam transparentes no sentido de que em ambas está o humano e seus conflitos ou seus fantasmas, assim como o desejo e o corpo; o imaginário e o real; os princípios e regras das comunidades de comuns.

---

## Notas

<sup>1</sup> Conforme: BOFF, Leonardo. O homem, a mulher assumidos por Deus. Disponível em: <http://www.leonardoboff.com/site/vista/outros/o-homem.htm>. Acesso em: maio de 2012.

<sup>2</sup> Vide: REIS, José Eduardo. Utopia. In: *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*. 2010.

<sup>3</sup> Conforme NUNES, J. M. de Sousa. Distopia. In: *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*, 2010.

<sup>4</sup> Remetemos aqui ao livro *Pode o subalterno falar?* de Gayatri Spivak, que trata da relação entre discurso e poder, não somente em referência ao pós-colonialismo, mas também ao feminismo, já que há estreita relação entre ambos: a analogia entre os conceitos opostos patriarcalismo/feminismo e metrópole/colônia, ou colonizador/colonizado. O conceito de subalterno, para Spivak, está ligado a questões como idade, gênero, trabalho, casta, classe social, dentre outros, que a teórica utiliza para expor o seu pensamento.

<sup>5</sup> Conforme a entrevista: Georges Bataille : Literature And Evil concedida ao repórter Pierre Dumaye. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-WiwNekNJGA>. Acesso em: jun. 2012.

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega Edições, 1998.

\_\_\_\_\_. *A parte maldita*. São Paulo: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BLANCHOT, M. *La folie du jour*. Paris: Fata Morgana, 1986.

BOFF, L. *O homem, a mulher assumidos por Deus*. Disponível em: <http://www.leonardoboff.com/site/vista/outros/o-homem.htm>. Acesso em : maio 2012.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

CHEVALIER, J.; G., A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera Costa e Silva...[et al.]. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HUTCHEON, L.; HUTCHEON, M. O corpo perigoso. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v.11, n.1, Jun. 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104026X2003000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2003000100003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: jan. 2014.

JACOBY, R. *Imagem imperfeita*: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. *O fim da utopia*: política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MURARO, R. M.; BOFF, L. *Feminino e masculino*: uma nova consciência para o encontro das diferenças. 5. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NUNES, J. M. de Sousa. Distopia. In: *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*, 2010. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=1](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1). Acesso em: ago. 2012.

RANCIÈRE, J. *O descentendimento*: política e filosofia. São Paulo: 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REIS, José Eduardo. Utopia. In: *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*. 2010. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=1](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1). Acesso em: ago. 2012.

SILVA, A. M. Utopia para quem? O desenvolvimento da literatura de utopia feminina. *Revista Eletrônica do Instituto De Humanidades*. Rio de Janeiro, v. vi, p. 1-14, abr./jun. 2007.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WILDE, O. *Salomé*. Trad. João do Rio. Ilust. Aubrey Beardsley. São Paulo: Martin Claret, 2003.

\_\_\_\_\_. *Salomé*. [1891] São Paulo: Landy, 2002.

ZOLIN, L.O. “Literatura de autoria feminina”. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L.O. (orgs). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005.

---

### **Marta Aparecida Garcia Gonçalves**

Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma instituição.

Artigo recebido em 23 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 12 de novembro de 2013.

# ARTE E REPRESENTAÇÃO DA MULHER: DA ANTIGUIDADE À PÓS-MODERNIDADE

**Solange Ribeiro de Oliveira** (solanger1@uol.com.br)  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)  
Minas Gerais, Brasil

**Resumo:** A partir do estudo das semelhanças e diferenças entre três obras de arte – a escultura *Afrodite de Cnidos*, de Praxiteles de Atenas (século 4 a. C.), a pintura *Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1489) e o vídeo *Barbed Hula*, da artista israelense Sigalit Landau (2010) – o texto analisa as transformações na representação da mulher, concluindo pelo questionamento, na pós-modernidade, dos estereótipos que, na história da arte ocidental, direcionaram o imaginário social.

**Abstract:** Starting from the study of the similarities and differences between three artworks – Praxiteles of Athens' sculpture *Aphrodite of Knidos* (4<sup>th</sup> century b.C.), Sandro Botticelli's painting *The Birth of Venus* (1489) and the video *Barbed Hula* (2010), by the Israeli artist Sigalit Landau – the text analyses the transformations in the representation of women, and ends up with the post-modern questioning of the stereotypes which traditionally guided the social imaginary in the history of Western art.

**Palavras-chave:** Representações da mulher. Transposições intermidiáticas. Sigalit Landau.

**Keywords:** Representations of women. Intermedial transpositions. Sigalit Landau.

Nas artes visuais, da pré-histórica *Vênus*, de Willendorf, à estatuária grega, dos nus renascentistas aos diferentes tipos de beleza neoclássica, chegando à pós-modernidade, a figura feminina sempre povoou a criação artística. Em diferentes versões, direta ou indiretamente, essas representações permitem entrever uma identidade atribuída à mulher pelo artista – no passado, quase invariavelmente um homem. Nesse sentido, merecem destaque as obras de arte associadas, em diferentes momentos históricos, à mais célebre representação do ideal de beleza, a Afrodite grega, historicamente identificada com Vênus, sua versão romana: a relação com o contexto social da época inegavelmente remete a estereótipos relativos à representação da mulher. *Mutatis mutandis*, esses estereótipos chegam aos nossos dias – embora as revoluções culturais dos anos 60 do século passado, acrescidas do número crescente de mulheres artistas – com mudanças significativas no cenário.

Na trilha desse percurso, os estudos de intermedialidade permitem observar, desde o início, alguns traços abrangentes. O pesquisador começa por identificar, na escultura clássica e na pintura renascentista, traços significativos nas obras de arte referentes ao mito de Vênus/Afrodite. Sobretudo, saltam aos olhos do estudioso aspectos que remetem às ambiguidades inerentes a esse mito, bem como às representações da mulher a ele subjacente. O mito, e as obras nele inspiradas, embutem tanto referências ao amor carnal (até à prostituição), quanto à noção de fertilidade, à instituição do casamento, e, na filosofia neoplatônica, à contemplação da beleza espiritual. Essas características, até certo ponto antagônicas, podem ser analisadas como manifestações de estereótipos imemoriais – a dicotomia prostituta, sereia destrutiva x esposa ilibada, mãe redentora – aos quais as sociedades falocêntricas tradicionalmente associaram as representações da mulher. Nesse sentido, evocam-se obras de arte, que, não por acaso, foram, no passado, criações masculinas. Prosseguindo nesse caminho, observa-se o contraste com uma obra pós-moderna, de autoria da artista israelense Sigalid Landau. Refiro-me ao vídeo denominado *Barbed Hula*, integrante da exposição *Elle*, ocorrida em Paris, no Centro Pompidou em 2010. O exame desse vídeo permite identificar traços que, por um lado, remetem às ambiguidades que apontaremos no mito de Afrodite/Vênus, mas, por outro, sendo criação de uma mulher, ensejam a inserção, na obra, de aspectos ausentes de representações tradicionais, quase invariavelmente criações masculinas. A reflexão sobre as metamorfoses operadas na passagem de

uma a outra obra assinala uma função crucial das transposições intermediáticas: revelar as diferenças resultantes de mudanças no imaginário coletivo, especialmente, no caso de *Barbed Hula*, nas representações da mulher após as grandes revoluções culturais dos anos 1960. Para fundamentar essa argumentação, recapitulo inicialmente a história, as implicações e algumas representações artísticas do mito de Afrodite/Vênus.

Na mitologia grega, segundo a *Teogonia* de Hesíodo, Afrodite, deusa da beleza e do amor sexual, nasce da espuma branca expulsa dos genitais de Urânio (ou Céu), atirados ao oceano. Por isso, era também adorada como deusa do mar e da guerra, especialmente em Esparta, Tebas e Chipre. A íntima ligação com seu filho Eros (Amor), com as Graças e com as Horas (as Estações) chama a atenção para o papel de Afrodite como protetora da fecundidade. Lucrécio, poeta romano, celebrou-a como *Genetrix*, ou elemento criativo do universo, o que levou Platão, no *Simpósio*, a associá-la ao amor, tanto no sentido comum, como no de amor intelectual. Em resumo, Afrodite é primordialmente a deusa do amor e da fertilidade, sendo, por isso, apesar de suas outras atribuições, invocada em rituais de casamento. Seu culto público era geralmente solene e mesmo austero. Por outro lado, dada sua condição de deusa do amor sexual, era tomada pelas prostitutas como sua protetora. Manifesta-se, assim, em seus primórdios, a dualidade da entidade mitológica: remete simultaneamente à imagem da mulher respeitada, fadada ao lar e à maternidade, e à figura da meretriz – arquétipos redutores, que rondaram a consciência social de todos os tempos, e sobrevivem nas sociedades patriarcais.

Pelos romanos, Afrodite foi identificada com Vênus, antiga deusa dos campos e jardins, de culto imemorial nos templos de Lavinium e Ardea. Em mitos e lendas, Vênus imortalizou-se por seus inúmeros amores com deuses e mortais. Tal como Afrodite, foi associada a diferentes aspectos da feminilidade, tanto positivos, como negativos – o que nos reconduz à complexidade da deusa enquanto representação da mulher.

A importância do culto à Vênus-Afrodite acentuou-se em função de sua coopção por grandes personagens políticos. A causa principal da fusão das duas deusas foi a recepção em Roma do famoso culto da Vênus Ericina – isto é, a Afrodite de Erice, na Sicília, culto por sua vez resultante da identificação de uma deusa-mãe oriental com a divindade grega. O culto à Vênus Ericina iniciou-se por ocasião da segunda guerra púnica. Em Roma, foi-lhe consagrado um templo em 215 a.C. e outro em 181 a.C.

Com o correr do tempo, o segundo templo evoluiu de forma semelhante ao de Erix, que era frequentado por prostitutas: tornou-se sede de culto para as cortesãs romanas, donde a designação *dies meretricum* (“dia das prostitutas”), atribuída a 23 de abril, data da fundação da família de Júlio César e, por adoção, da do imperador Augusto. As duas famílias passaram a reivindicar sua descendência de Julius, filho de Eneas, suposto fundador do templo de Erix, e, segundo algumas lendas, da própria Roma. A partir da obra de Homero, Eneas veio a ser considerado filho de Afrodite, o que atribuiu origem divina à família dos Júlios. Em 46 a.C., o templo de Júlio Cesar foi consagrado a *Venus Genetrix* (“mãe fecunda”). Note-se, a propósito, a surpreendente guinada na imagem da divindade: de protetora do amor carnal, e até de prostitutas, passa a ancestral de nobre família romana, a de Júlio César e de seu herdeiro, o grande imperador Augusto! Em função desse fato, Vênus-Afrodite torna-se imensamente popular e importante. Como *Venus Verticordia*, faz-se protetora da castidade de mulheres e donzelas. Essa intrincada cadeia associativa evoca a dualidade da deusa greco-romana: ora padroeira de prostitutas e cortesãs, ora deusa da fecundidade e mãe de famílias ilustres, a figura mitológica exemplifica as ambiguidades tradicionalmente incrustadas nas representações da mulher.

A propósito, vale lembrar que, como observam pensadores e antropólogos, essa dualidade caracteriza geralmente os mitos. Da perspectiva antropológica, Lévi-Strauss, considerando o mito como uma espécie de linguagem, afirma que um mesmo mito possui versões diferentes, e encerra afirmações ou implicações polares e contraditórias. O antropólogo atribui ao mito uma força conservadora que visa perpetuar a existência social e mental. Absorvendo contradições metafísicas e cosmológicas, incorpora-as nos costumes e contradições de uma sociedade. Também a perspectiva sociológica, (sobretudo na visão funcionalista de Malinowski, influenciada pela Escola de Cambridge e pela sociologia de Emile Durkheim), enfatiza a relação entre o mitos e a organização social. Assim sendo, o mito oferece às instituições e crenças de uma sociedade um princípio orientador, uma justificativa para resolver conflitos contidos, por exemplo, na dificuldade de atribuir à mulher uma identidade socialmente reconhecível, resultando na dicotomia redutora prostituta/mãe venerada que se observa nas contradições do mito Afrodite/Vênus.

A mesma dualidade transparece na mais famosa das esculturas da deusa, a célebre Afrodite de Cnidos (Fig. 1), de Praxiteles, escultor grego

do quarto século a.C. A estátua, cujo original se perdeu, tornou-se modelo para obras primas como a *Vênus de Milo*, do segundo século a.C. Como suas cópias e variantes, entre as quais a *Vênus de Medici* ou *Vênus Capitolina*, a estátua inclui-se no gênero *Venus Pudica* em referência ao gesto de cobrir a genitália com a mão direita.



Figura 1 – *Afrodite de Cnidos*, cópia romana, parcialmente reconstruída.

Fonte: [pt.wikipedia.org/wiki/Afrodite\\_de\\_Cnido](http://pt.wikipedia.org/wiki/Afrodite_de_Cnido).

A *Afrodite de Cnidos*, cujo modelo, segundo uma lenda, foi a famosa hetaira Friné, celebrizou-se por sua beleza e por ser a primeira representação do corpo feminino em tamanho natural, podendo ser apreciado de todos os ângulos. A escultura mostra a deusa preparando-se para um banho ritual, purificador. Segurando as vestes drapeadas com a mão esquerda, pouisa a direita sobre a vulva. O gesto permite duas interpretações, corolários da dualidade do mito. Pode ser visto como uma manifestação de pudor matronal; ao mesmo tempo, chama a atenção para a completa nudez da figura, sugerindo uma provocação. A história da escultura, conforme um relato (possivelmente apócrifo) de Plínio, sugere uma ambiguidade semelhante. Segundo o relato, Praxiteles recebeu dos cidadãos de Cos a

encomenda de uma estátua da deusa. O artista esculpiu duas versões, uma totalmente vestida, e a outra inteiramente nua. Chocados, os cidadãos compraram a escultura da Afrodite vestida. Esta, entretanto, não sobreviveu, nem parece ter merecido grande atenção, dada a ausência de dados a respeito. Quanto à estátua da deusa nua, acabou comprada por alguns cidadãos de Cnidos, que a colocaram num templo ao ar livre, possibilitando sua apreciação por todos os lados. Essa versão tornou-se logo uma das criações mais famosas de Praxiteles, devido à representação da deusa em sua orgulhosa nudez. A história do contraste entre as duas esculturas – uma vestida, e outra nua – mais uma vez evoca a duplicidade da identidade atribuída à mulher, como pudica matrona ou sedutora ousada.

Encontro um exemplo igualmente notável dessa dualidade em *O nascimento de Vênus* (c. 1486), têmpera sobre tela de Sandro Botticelli exibida na Galeria Uffizi, em Florença, representando Vênus, recém-nascida do mar. Na pintura, a figura central assemelha-se à da Afrodite de Praxiteles. A pose evoca também a *Vênus de Medici* (Fig. 2), escultura de mármore, datando da antiguidade clássica, encontrada na pinacoteca dos Medici que Botticelli teve a oportunidade de estudar.



Figura 2 – *Vênus de Medici*

Fonte: [pt.wikipedia.org/wiki/Vênus\\_de\\_Médici](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vênus_de_Médici).

Leituras renascentistas vislumbraram em *O nascimento de Vênus* (Fig. 3) tanto a divindade pagã, voltada ao amor carnal, quanto seu antônimo cristão, a mãe do redentor, invocada na primeira palavra da saudação angélica, *Ave*, anagrama de *Eva*, nome de nossa primeira mãe.



Figura 3 – Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*.  
Fonte: renascimento-pintura.blogs.sapo.pt/717.html.

A iconografia do quadro é muito semelhante a uma descrição encontrada no poema de Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*. Outras fontes, bem como interpretações diversas, têm sido sugeridas para a pintura. Como a mais provável para a leitura do quadro, especialistas na Renascença italiana optam por uma interpretação neoplatônica, proposta por Ernst Gombrich. Na concepção de Platão, como para os membros da Academia Platônica de Florença, Vênus apresentava duas faces: era uma deusa terrena, que despertava nos homens o desejo físico, ou uma deusa divina, inspiradora do amor intelectual. Ligando os dois aspectos, Platão argumentava que a contemplação da beleza física levava à melhor compreensão da beleza espiritual. Assim, a visão de Vênus, a mais bela das deusas, poderia inicialmente causar uma reação física, mas, a seguir, elevar a mente até o Criador. Obviamente, essa leitura reforça as observações que venho fazendo a respeito da ambiguidade característica da Vênus/Afrodite, como, ademais, de outras figuras míticas fora do escopo deste trabalho.

Mais recentemente, especialistas têm sugerido outras leituras para duas criações de Botticelli, *A primavera* e *O nascimento de Vênus*, tomando-as como celebrações pictóricas de casamentos e de comportamentos apropriados para os noivos. Uma terceira interpretação, sugerida por Charles R. Mack, geralmente não adotada pelos historiadores da arte renascentista, é problemática: depende de se provar que *O nascimento de Venus* tenha sido encomendado por membros da família Medici, embora sua posse pela família não seja documentada antes de 1550. Mack vê o quadro como uma alegoria exaltando as virtudes de Lorenzo de Medici. De acordo com essa leitura, a cena representada na obra foi inspirada por um hino exaltando a beleza da deusa emergindo do mar, publicado em Florença em 1488 pelo refugiado grego Demetrios Chalcondyles. Mais provavelmente, entretanto, o pintor e os eruditos humanistas que o assessoraram teriam lembrado que Plínio, o Velho, mencionara uma obra-prima perdida do celebrado artista Apelles, representando *Venus Anadyomene* (*Vênus surgindo das águas do mar*). Segundo Plínio, Alexandre, o Grande, ofereceu sua amante, Pankaspe, como modelo para a Vênus nua. Compreendendo, depois, que Apeles se apaixonara pela jovem, presenteou-a ao pintor. Plínio acrescenta que o quadro de Apeles foi posteriormente consagrado por Augusto num santuário dedicado a Júlio César. Com o tempo, a parte inferior foi danificada, sendo impossível restaurá-la, sobretudo após a deterioração completa da obra. Assim, de certa forma, através de Botticelli, os Florentinos teriam recriado uma obra-prima perdida. Plínio menciona também uma segunda representação de Vênus, superior à primeira, porém inacabada. Assim, com *O nascimento de Vênus*, Botticelli estaria completando uma tarefa iniciada por seu antecessor, chegando a superá-lo. Essa teoria contribuiria para explicar o caráter linear e achatado do quadro, incongruente com a arte renascentista e com a abordagem pictórica do próprio Botticelli. A bidimensionalidade de seu quadro resultaria, pois, de uma tentativa de imitar o estilo da pintura da antiguidade, tal como se encontra nos vasos gregos e nas paredes de túmulos etruscos. Essas observações, e, muito especialmente, as interpretações essencialmente pagãs de *O nascimento de Vênus* não excluem uma leitura puramente cristã, possivelmente derivada da abordagem neoplatônica já discutida. Do ponto de vista religioso, a nudez de Vênus sugeriria sua identificação com a Eva ainda inocente, anterior à queda, bem como a pureza do amor no paraíso. Chegando à terra, a deusa do amor teria incorporado o pecado mortal, cuja redenção acabaria exigindo uma

nova Eva, a Madona, a própria encarnação da pureza. Uma vez envolta em vestes terrestres, Vênus se transforma numa personificação da Igreja Cristã, garantia do retorno ao amor puro da salvação eterna.

Na leitura pagã, que remonta à antiguidade clássica, a concha sobre a qual Venus se apoia é uma metáfora para a genitália feminina. Na interpretação cristã, a mesma concha, sobre a qual repousa a figura de Vênus/Eva/Madona/Igreja, pode ser tomada em seu sentido tradicional, que remete à peregrinação religiosa, como acontece até hoje nas peregrinações a Santiago de Compostela. Na mesma linha, o mar ao fundo do quadro serve como referência a um dos títulos de Maria, *Stella Maris* (estrela do mar), em dupla alusão ao nome da Madona (Maria/Maris) e ao objeto celestial (Vênus/estrela). Tal como Vênus nasce do mar, Maria dá à luz a Cristo, símbolo máximo do amor.

A meu ver, as duas interpretações de *O nascimento de Vênus*, a pagã e a cristã, mostram-se complementares mais que excludentes. Confirmam, sobretudo, a ideia subjacente a este trabalho: a presença, na arte de todos os tempos, de estereótipos predominantes em sociedades patriarcais, resumida na representação da mulher às imagens antípodas da prostituta, devoradora de homens, e de seu antônimo, a esposa e mãe protetora. Resta indagar até que ponto resquícios desses estereótipos permanecem no imaginário de nossos dias. Qualquer resposta categórica seria certamente problemática. Pode-se, contudo, afirmar que, sob novas roupagens, a imagem de Vênus continua a inspirar a arte (pós)moderna. A título de exemplo, lembro o vídeo intitulado *Barbed Hula*, mencionado acima, exibido na exposição *Elle*, ocorrida em Paris no Centro Pompidou em 2010 e trazida a Belo Horizonte em 2013 pelo Centro Cultural do Banco do Brasil. Uma análise formal e exaustiva das relações intermediáticas entre o vídeo pós-moderno e as obras de arte anteriores, discutidas até agora, certamente exigiria a consideração dos diferentes aspectos envolvidos na escultura de Praxiteles, sua recriação renascentista na pintura de Botticelli, e o que me parece uma releitura das representações do mito de Vênus no vídeo da artista israelense Sigalit Landau. Tal análise obrigatoriamente focalizaria as diferenças entre as modalidades materiais, sensoriais, semióticas e espaço-temporais presentes nas três obras. Esse tipo de estudo deveria, por exemplo, incluir a consideração de aspectos técnicos do quadro de Botticelli. Nunca se tendo comprometido totalmente

com o naturalismo, o artista não conferiu peso e volume a suas figuras e raramente se valeu da perspectiva. O corpo de sua Vênus, com o pescoço e torso alongados, é anatomicamente improvável. O fundo do quadro é demasiadamente resumido, e os objetos não projetam sombras. A pose da deusa chega a ser impossível: embora ela se mantenha no *contrapposto* clássico, que busca representar uma postura natural ao corpo, seu peso cai excessivamente sobre a perna esquerda, dificultando o equilíbrio. Além do mais, se a figura realmente se apoiasse na extremidade da concha, ela certamente emborcaria. Os corpos e a ação do vento à esquerda da pintura são ainda mais difíceis de justificar, levando à conclusão de que a imagem resulta de pura fantasia.

Por muito relevantes que se mostrem do ponto de vista iconográfico, esses aspectos, para os objetivos deste texto, revelam-se consideravelmente menos importantes que as questões contextuais sucintamente levantadas nas considerações acima. Em sua relação com a representação da mulher, da antiguidade à pós-modernidade, é a atenção a essas questões que estrutura este texto. De fato, os feixes de relações detectáveis entre a escultura clássica, o quadro renascentista e o vídeo pós-moderno não se limitam a referências ocasionais. Pelo contrário, evidenciam transformações decisivas, relacionadas com os respectivos contextos culturais e com a transposição de fronteiras históricas e sociais. Nessa linha de argumentação, a análise do vídeo *Barbed Hula* (Fig. 4) revela a incorporação de sugestões ausentes das obras anteriores, como, por exemplo, um comentário implícito acrescentado pela mulher artista. O contraste entre o tratamento dessas questões nas três obras de arte ilustra uma função primordial das transposições intermediáticas: testemunhar mudanças cruciais na consciência social, especialmente as desencadeadas pelas revoluções culturais dos anos 1960. Nesse contexto, chamam a atenção as implicações histórico-sociais na criação da escultura, da pintura e do vídeo, bem como as metamorfoses ocorridas no intervalo de tempo decorrido entre elas. Às ambiguidades já visíveis na escultura de Praxiteles acrescentam-se, no quadro renascentista, leituras cristãs e neoplatônicas: a imagem de Afrodite/Vênus, transmuta-se em Eva/Maria. O vídeo de Sigalid Landau não descarta referências à estatuária e à pintura anteriores. Permite, contudo, novas leituras, incluindo reflexões da mulher artista sobre representações de gênero na pós-modernidade.



Figura 4 – Sigalid Landau. *Barbed Hula*.

Fonte: <http://rfc.museum/current-exhibitions/alone-together/artwork-images/sigalit-landau>.

*Barbed Hula* exhibe uma bela mulher recém-saída do mar, releitura de seculares representações artísticas. Nua, corpo e cabelos molhados, salpicados de areia, a jovem caminha em direção ao espectador, com movimentos ondulantes, carregados de sugestões eróticas. A inevitável referência ao nascimento de Vênus/Afrodite emergindo das espumas do mar aflora de imediato à mente do espectador minimamente familiarizado com a história da arte. Um detalhe importante aguça sua atenção: em volta do corpo, a jovem traz uma espécie de bambolê, objeto de jogo ou brinquedo, que, tal como o novo suporte – o vídeo-arte – sublinha a contemporaneidade da obra. Estranhamente, o bambolê consiste em fios de arame, com pontas agudas. Os movimentos necessários a seu volteio explicam os meneios do corpo da mulher, bem como as marcas de feridas em torno do abdômen. Beleza, sensualidade e dor fundem-se na imagem, despertando uma reação complexa, misto de encantamento e compaixão. Mas o que torna a obra especialmente interessante é o comentário implícito a ela subjacente.

O comentário resume-se em perguntas que o texto parece dirigir ao espectador: revestido de novas roupagens, a visão da mulher encampa ainda, em nossos dias, as ambiguidades imbricadas no mito milenar? No mundo ocidental, o inconsciente coletivo teima em reter arquétipos redutores,

embutidos na dicotomia prostituta/madona? Evidentemente, tais perguntas, formuladas por uma mulher artista, de certo modo contestam afirmações implícitas nas criações masculinas. Para a mulher ocidental do século XXI, parece impossível apoiar as concepções tradicionais. Por exemplo: após as liberdades conquistadas pelos movimentos feministas, seria problemático apontar, na conduta atual da mulher, características que, no passado, poderiam ser avaliadas como próximas da prostituição. Por outro lado, também se questiona a imagem feminina como necessariamente subordinada à função materna. Os imperativos de escolaridade e profissionalização impostos à mulher, hoje meeira do homem na manutenção do lar, adiam ou eliminam a maternidade para um número não desprezível de jovens. O assunto domina discussões de pesquisadores recentes. Entre esses, inclui-se a filósofa francesa Elisabeth Badinter, autora de *O conflito: a mulher e a mãe*, citada na seção Comportamento, da revista *Veja*, de 29 de maio de 2013. O artigo menciona também o trabalho de demógrafos como José Eustáquio Diniz Alves, da Escola Nacional de Ciências Estatísticas do IBGE, estudioso dos desdobramentos da diminuição de nascimentos em países desenvolvidos, as chamadas *childless societies*.

Tantas mudanças não poderiam ocorrer sem traumas. Eles permitem interpretar os ferimentos visíveis no corpo da jovem em *Barbed Hula* como marcas do sofrimento da mulher contemporânea face aos onflitos trazidos pela ascensão de novas concepções. Nos extremos dos velhos estereótipos – prostituta, sedutora/ esposa, mãe ilibada – já não é possível situar a mulher de nossos dias, nem também afirmar o desaparecimento de visões anteriores. O que indubitavelmente justifica o sofrimento sugerido pela mulher artista em sua Afrodite/Vênus pós-moderna.

## REFERÊNCIAS

“Aphrodite\_of\_Cnidus”. [http://en.wikipedia.org/wiki/4th-century BC Greek sculptures](http://en.wikipedia.org/wiki/4th-century_BC_Greek_sculptures) | Sculptures by Praxiteles | Cnidian Venuses. “*Aphrodite*.” Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago, Encyclopædia Britannica, 2011.

BADINTER, Elisabeth. *The Conflict: Woman and Mother*. Amazon digital services inc, 2012.

CLOSUIT, Leonard . *L'Aphrodite de Cnide: Etude typologique des principales répliques antiques de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle*. Paris, Imprimerie Pillet - Martigny, 1978.

ELLESTRM, Lars. Media, Modalities and Modes. ELLESTRM, Lars (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London, Palgrave/Macmillan, 2010, p. 11-48.

FRANZ, M.L. Science and the Unconscious. JUNG, Carl Gustav. *Man and his Symbols*. New York, Dell Publishing Co. Inc., 1964.

HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. University of Michigan Press, 1995.

JIMENEZ, Gabriele. Filhos? Não, obrigada. Seção Comportamento. *Veja*, 20 maio 2013, p. 114-120.

JUNG, Carl Gustav. On the Relation of Analytical Psychology to Poetry. ADAMS, Hazard (ed.). *Critical Theory Since \_\_\_\_\_*. Approaching the Unconscious. In: *Man and his Symbols*. New York, Dell Publishing Co. Inc, 1964, p. 3- 94.

LONG, Jane C. Botticelli's *Birth of Venus* as Wedding Painting, *Aurora*, 9, 2008, p. 1-26.

MACK, Charles R. *Looking at the Renaissance: Essays Toward a Contextual Appreciation*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, 85-87.

\_\_\_\_\_. Botticelli's Venus: Antique Allusions and Medicean Propaganda. *Explorations in Renaissance Culture*, 28, 1 (Winter), 2002, p. 1-31.

ROSS, David; HALL, Doug; FIVER, Sally Jo. *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. San Francisco, Bay Area Video Coalition, 2005.

RUSH, Michael L. Video Art and Video Installation Art. In: *New Media in Art*. London, Thames & Hudson, 2005.

VICKERY, John B. Literature and Myth. In: *Interrelations of Literature*. Barricelli & Gibaldi (eds). New York, MLA, 1982, p. 67-87.

ZIRPOLO, Lilian. Botticelli's *Primavera*: A Lesson for the Bride. *Woman's Art Journal*, 12/2, 1991.

ZULLNER, Frank. *Sandro Botticelli*. Munich: Prestel, 2005.

---

**Solange Ribeiro de Oliveira**

Doutora em Literaturas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Livre Docente da Universidade de Londres. Docente aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Artigo recebido em 01 de julho de 2013.

Artigo aceito em 22 de agosto de 2013.

# REFERÊNCIAS INTRA E INTERMIDIÁTICAS EM UMA REESCRITURA DE *DOM CASMURRO*

**Mail Marques de Azevedo** (mail\_marques@uol.com.br)  
UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

**Resumo:** *Dom Casmurro e os discos voadores* (2010), de Lúcio Manfredi, acrescenta gêneros de literatura de massa – ficção científica, terror gótico e outros – ao romance de Machado de Assis. Após examinar tentativas inadequadas de categorizar o texto, discutem-se suas relações intramidiáticas com o romance canônico e intermediáticas com filmes, séries de T.V. e animação. Embora não se observe articulação clara de diferentes mídias, é perceptível uma relação *indireta*. Trata-se de *referências* intermediáticas, como quer Irina Rajewski. Em uma tentativa de remodelar a mídia contemporânea, oferecendo experiência mais autêntica ou imediata, o texto é exemplo ilustrativo de um meio impresso que busca simular outras mídias, na cultura da realidade virtual de hoje, que exige *immediacy* – um contato mais íntimo com a realidade visual cotidiana e relação imediata com o conteúdo do meio reconstruído.

**Abstract:** Luciano Manfredi's *Dom Casmurro and the UFOs* (2010) adds popular culture genres such as science fiction and gothic terror to Machado de Assis' novel. After examining a couple of inadequate attempts at categorizing the text, this article discusses its intramediatic relationship with the canonic novel, as well as its intermediatic use of techniques and forms of other media. Though no clear articulation of media is evident in the text, there is a perceptible *indirect* relationship. It would be an example of intermediatic *references*, according to Irina Rajewski. The text's attempt to refashion contemporary media, by offering the reader a more authentic or immediate experience, is an illustrative example of a printed medium that simulates other media, in order to meet the demands of today's virtual reality culture for *immediacy*, that is, a more intimate contact with daily visual reality and the immediate relation with the content of the reconstructed medium.

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Remediação. Reescritura. *Dom Casmurro*.

**Keywords:** Intermediality. Remediation. Rewriting. *Dom Casmurro*.

*Dom Casmurro e os discos voadores* (2010), de Lúcio Manfredi, é um exemplo brasileiro da tendência atual de reescrever obras literárias canônicas como combinações de gêneros variados de literatura de massa – ficção científica, terror gótico, ou outros – que têm grande impacto sobre o público em geral. A publicação faz parte da série **Clássicos Fantásticos**, da editora Lua de Papel/Leya, que acrescentam o sobrenatural e o grotesco a obras de Machado de Assis, José de Alencar e Bernardo Guimarães. Mutantes, vampiros e seres extraterrestres tornam-se parte da ação, ou, no caso de *Dom Casmurro e os discos voadores* (Fig. 1), discutido neste artigo, os protagonistas do enredo.

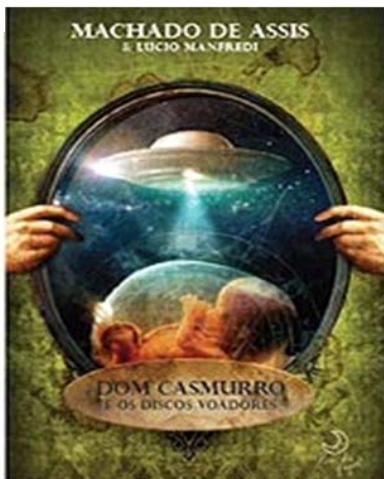


Figura 1 - Capa do livro *Dom Casmurro e os discos voadores*

Fonte: <http://livraria.folha.com.br/catalogo/1151384dom-casmurro-e-os-discos-voadores>

A conexão ruidosa dos nomes MACHADO DE ASSIS & LÚCIO MANFREDI como co-autores de *Dom Casmurro e os discos voadores*, na capa do livro, apresenta um problema teórico quanto à classificação do texto. Se adaptação do clássico, apenas o nome de Manfredi deveria identificar a autoria. O fato de que o próprio Machado de Assis flertou com o fantástico na ficção curta, como aponta Manfredi, não nos permite considerá-lo um escritor de ficção científica. Como primeira solução é possível considerar o

texto como um híbrido, embora o mero emprego do termo não identifique os membros da hibridização.

Lúcio Manfredi, o autor de *Dom Casmurro e os discos voadores*, escreve “autêntica” ficção científica e já publicou histórias em várias coletâneas do gênero. Assim, dispunha de alguns trunfos na recriação do romance canônico de Machado em forma de aventura intergaláctica. Primeiramente, a familiaridade com a ficção científica. Acrescente-se o conhecimento do trabalho original pelo público, se não adquirido diretamente do texto, certamente por meio de suas adaptações intermediárias: o romance já fora traduzido para o cinema – *Dom* (2003) dirigido por Moacyr Góes – e adaptado para a microssérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho para a TV Globo. Em terceiro lugar, seu trabalho com outras mídias como *scriptwriter* de minisséries e programas humorísticos da Rede Globo. Dadas as circunstâncias, a intermedialidade, considerada como “cruzamento de fronteiras entre as mídias e a hibridização” (RAJEWSKI, 2012b, p. 16), fornece meios para refletir sobre o texto de Manfredi.

A influência avassaladora do cinema e da televisão sobre as novas gerações de escritores cobra seu preço. Exige-se do autor a decisão de aderir aos recursos da mídia audiovisual, a fim de atrair leitores, alimentados de imagens visuais e sonoras desde a primeira infância. Daí nosso argumento de que fatores sociais e econômicos estão na raiz da proliferação de híbridos de alta e baixa cultura, no Brasil, como no restante do mundo.

Histórias de mundos mágicos e de seus habitantes vêm sendo exploradas por uma sucessão de autores – alçados instantaneamente à categoria de *best-sellers* – adaptadas de imediato para o cinema e, na sequência, transformadas em artefatos de cultura de massa: desenhos animados, quadrinhos, *pulp fiction*, remixagem de música popular, bem como camisetas, jogos, bonecos ou outras formas quaisquer produzidas pela indústria cultural. É o caso do fenômeno cultural criado por J.K. Rawlings, a série Harry Potter, cujas vendas atingiram o número impressionante de um bilhão de cópias desde a primeira publicação em 1977.

Já em 1957, Roland Barthes examina toda a parafernália de artefatos de cultura de massa na obra *Mythologies*. Considerando que a linguagem não é um veículo transparente de comunicação, mas um meio de repressão usado pelas elites burguesas para submeter as classes inferiores, Barthes faz uma crítica ideológica da chamada cultura de massa e uma análise semiológica da linguagem. Em sua visão, artefatos culturais produzidos em massa

destinam-se a serem consumidos pelas classes populares como marcos indicadores de padrões ideais de vida a serem alcançados a qualquer custo, trazendo novos lucros para a produção capitalista.

O objetivo do lucro preside igualmente às tentativas de editores de chegar ao grande público leitor, servindo-se dos mecanismos de outras mídias. “Convoca-se o popular para dialogar com o erudito, retrabalham-se os formatos mais difundidos pelos meios, para daí o escritor extrair um caldo equilibrado” (SÁ, 2010, p. 31).

Obras como *Orgulho e preconceito e zumbis* (2000), de Jane Austen e do americano Seth Grahame-Smith, que seriam certamente incluídas por Barthes em suas mitologias como produtos de *marketing*, são os modelos precursores ou, possivelmente, o **modelo** precursor da tendência. Diante da tarefa, proposta pela editora Quirk, de escrever um livro que respondesse à tendência de infração criativa dos jovens de hoje que, mais do que meros consumidores, detêm a tecnologia necessária para transformar e remixar as mais diversas mídias, Grahame-Smith transformou as heroínas de Jane Austen em impiedosas caçadoras de zumbis. O autor cumpriu a tarefa em apenas seis semanas, mas, mesmo assim, acertou na mosca, uma vez que *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) vendeu um milhão de cópias em poucos dias, enquanto a Quirk, uma editora obscura na época, tornou-se conhecida. *Abraham Lincoln: caçador de vampiros*, o segundo *blockbuster* do autor (2010), foi logo adaptado para o cinema (2012).

A intermedialidade vista como “categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKI, 2012a, p. 23), é particularmente apropriada para a análise de *Dom Casmurro e os discos voadores*, produção cultural que cria relações intramidiáticas – ao texto de Machado, obviamente – e intermidiáticas – a séries televisivas e a estratégias cinemáticas ou *stop-motion* da animação. Trata-se de referências, como quer Irina Rajewski, uma vez que “é apenas *uma* mídia que está presente em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere)” (p. 25-26).

No contexto atual, a mídia – particularmente a mídia eletrônica – não apenas domina o lazer, mas estabelece posições políticas e comportamentos sociais; determina a vida cotidiana e até mesmo a aparência do indivíduo: a perfeição física deixou de ser ideal exclusivo das mulheres para se tornar objetivo comum. Sem cair “na armadilha do determinismo tecnológico”, afirmam Bolter e Grusin (2002, p. 19), é possível dizer que as

novas mídias digitais não são agentes externos, mas emergem de dentro dos contextos culturais e remodelam outras mídias, que estão imersas no mesmo contexto ou em contextos similares. Para Dick Higgins (2012), a abordagem intermediária, não compartimentalizada, é uma demanda do mundo atual, em que “a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante” (p. 41). Em virtude da materialidade monolítica do meio literário, o cruzamento de fronteiras se faz, primariamente, entre gêneros. Do realismo iconoclasta do texto de Machado a versão de Manfredi leva o leitor, em um passe de mágica, aos mundos subjacentes ao modo fantástico.

### **O fantástico em *Dom Casmurro e os discos voadores***

#### **WARNING – AVISO**

**Esta é uma obra de ficção baseada na obra original escrita por Machado de Assis e publicada em 1899.**

**Toda semelhança é proposital e as diferenças também. Aqui você encontra uma nova versão do clássico, com todos os exemplos do imaginário que povoam nossa literatura. (MANFREDI, 2012, p. 2)**

A primeira parte do aviso, em evidência na segunda página de *Dom Casmurro e os discos voadores*, constitui informação concreta sobre a obra “original” de Machado. Não é o caso, porém, de “Toda semelhança é proposital assim como as diferenças” que subverte as expectativas em avisos dessa ordem de que qualquer semelhança “é mera coincidência”. Inversão de regras básicas – quer do mundo factual **exterior ao texto** ou do mundo **interior do texto** como recriados pela narrativa – é a característica básica do Fantástico, na concepção de Eric Rabkin (1977). Esta premissa será importante em nossos comentários sobre o texto de Manfredi.

A ficção científica é um gênero essencialmente fantástico e constitui uma categorização bastante ampla para abranger uma imensa variedade de textos. Nossa pergunta é se os produtos híbridos de cultura de massa, em estudo, constituem realmente exemplos de ficção científica. Esta não é uma preocupação de Rabkin (1977), que considera a denominação extremamente elástica, “forçada a diferentes tipos de serviço: da viagem a Laputa em *Gulliver’s Travels* (1726) e o *Icaromenippus* de Luciano de Samosata, anterior ao ano 120 A.D. até a série *Guerra nas estrelas*”. Suas observações seguintes

são particularmente apropriadas para pôr em relevo os problemas inerentes ao gênero: “E há outros trabalhos [...] que deslizam para dentro e para fora do gênero quase que imperceptivelmente” (p. 118-119).

Existem tentativas de definir as infundáveis combinações de tecnologia e gêneros de apelo popular que surgem nos dias de hoje, com o objetivo de satisfazer a um público crescente, que tem demandas variadas: *slipstream*=ficção científica + fantasia + corrente central da prosa de ficção (mainstream); *steampunk*=ficção científica + máquinas a vapor (steam) + cenário do século dezenove.

Mais do que com a ficção científica, Lúcio Manfredi identifica-se com a literatura *slipstream* que combina o fantástico e o realismo, cruzando as fronteiras entre os gêneros. *Dom Casmurro e os discos voadores* é “quase uma materialização do ideal *slipstream*”, afirma (DUME, 2012). Não considera adequada, porém, a denominação *steampunk*, para definir seu romance, apesar do cenário do século dezenove e das naves espaciais anacrônicas. O foco principal de seu trabalho continua a ser a relação entre Bentinho e Capitu. Manter a mente aberta, afirma, permite uma leitura mais rica e compensadora do texto.

São recorrentes no romance os indícios de que existe algo de estranho no mundo descrito por Bentinho, especialmente em Capitu. O episódio da inscrição dos dois nomes, Bento e Capitu, no muro que divide as duas casas adquire contornos misteriosos, já nos capítulos iniciais. A Capitu de Manfredi anda sempre a traçar hieróglifos, “figuras abstratas, círculos e espirais [...] figuras geométricas, quadriculados e reticulados; [...] triângulos para cima e triângulos para baixo” (MANFREDI, 2010, p. 35). Mas, desta vez as figuras estranhas circundavam os nomes dos enamorados. O adolescente de quatorze anos responde com um sorriso “abobado”, invadido pela emoção que faz tremer suas pernas, mas a voz de Dom Casmurro se interpõe, cheia de suspeita:

Depois de muito refletir, eu me pergunto se aqueles símbolos não são a causa secreta que contribuiu para elevar meus sentimentos por Capitu a alturas inimagináveis para os meus quatorze anos. Por mais bela que fosse a aparência de Capitu, por mais cuidadosamente *planejada* para ser bela, certamente não seria o suficiente para explicar tamanha obsessão, seria? (MANFREDI, 2010, p. 35-36)

Manfredi utiliza-se da contraposição da perspectiva ingênua de Bentinho ao amargor pessimista do narrador Dom Casmurro, como prolepse do sobrenatural: “– E um punhado de símbolos rabiscados na parede por acaso explica? – perguntará o leitor, compreensivelmente cético” (p. 36). Na concepção de Rabkin (1977), o fantástico é uma qualidade proveniente de reversões de expectativas, que pode ser reconhecida mediante observação de certos sinais: a) reação de personagens; b) afirmativas de narradores; c) sinais do autor implícito. A ênfase na palavra **planejadas**, como sinal do autor implícito, completa as condições para o reconhecimento do fantástico no texto de Manfredi.

### **Relações intramidiáticas: Machado de Assis e Lúcio Manfredi**

*Dom Casmurro*, o texto “original”, ou hipotexto, na terminologia de Gérard Genette, é o terceiro romance na trilogia *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), obras experimentais escritas por Machado de Assis, no auge de sua carreira de romancista. O estudioso e crítico literário britânico John Gledson (1998), que pesquisou a fundo a obra de Machado, é admirador entusiasta do escritor brasileiro:

Machado de Assis is an anomaly among the great novelists of the 19th century: a Brazilian but with no tropical lushness and grandiloquence to conform to ‘Latin American’ stereotypes of his day [...] a realist but one who constructed his greatest novels including *Dom Casmurro*, in the willfully digressive style of the antirealist Laurence Stern.<sup>1</sup>

O realismo de Machado de Assis, conjugado ao estilo digressivo antirrealista à maneira de Stern, pode ser visto como um facilitador da releitura do texto. As digressões no texto de Manfredi oportunizam a criação de suspense e, conseqüentemente, a reversão de expectativas que sinaliza o fantástico.

O romance *Dom Casmurro*, sem dúvida a obra mais conhecida de Machado, deve seu título ao apelido dado ao protagonista-narrador, Bento Santiago/Dom Casmurro que explica seu significado para o leitor: “Não consulte dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão,

mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (ASSIS, 1997, p. 33).

O adjetivo “casmurro” combina com o caráter sombrio e o isolamento do personagem, que vive só em um subúrbio do Rio de Janeiro, onde começa a escrever sua história de vida, a fim de lutar contra a monotonia de seus dias. A data é o final da década de 1890, mas a narrativa recua até os anos 1850, quando recorda os tempos de juventude e o amor por Capitu, sua vizinha de porta. Os jovens são amigos de infância e demoram a perceber que a amizade se transformou em amor. Isso é verdade no que diz respeito a Bentinho, pelo menos.

Para complicar as coisas, Bentinho está destinado ao sacerdócio – depois de uma gravidez mal sucedida, sua mãe, Dona Glória, prometera dedicar o próximo filho a Deus, caso nascesse bem e saudável. Os namorados conseguem impedir a ida de Bentinho para o seminário, casam-se e são felizes. Mas o ciúme irracional do jovem esposo e a suspeita crescente de que sua bela Capitu, de olhos oblíquos de cigana dissimulada, o traiu com seu melhor amigo, Escobar, transforma-o no sombrio Dom Casmurro. Machado de Assis não oferece resposta à questão crucial do romance: a culpa de Capitu é real ou simplesmente o produto do ciúme irracional e da imaginação fértil de Bentinho e o debate resultante vem deleitando leitores, críticos e pesquisadores há cento e cinquenta anos. Evidências existem para ambos os argumentos: Capitu pode ser tanto a esposa virtuosa vítima da desconfiança, culpada apenas de possuir uma beleza misteriosa, ou uma sedutora irresistível.

Em razão principalmente da natureza digressiva da reconstrução de memórias passadas, o narrador Bento Santiago, o Dom Casmurro da velhice, repetidas vezes lembra seus leitores de que estão lendo um livro e não vivendo vicariamente a vida de outras pessoas. Ao dirigir-se diretamente aos leitores, o narrador, Bento Santiago, estabelece distância entre ele próprio e Bento Santiago, o personagem que vive as experiências lembradas. Recorrentes também são as alusões ao ato de escritura da narrativa. As intrusões sistemáticas do narrador põem em relevo a natureza artificial da criação literária: “Agora que já expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão” (ASSIS, 1997, p. 34).

As referências metaficcionalis à construção do texto contrastam com o realismo primário do assunto: uma família brasileira típica de sua

classe social, vivendo da riqueza adquirida na exploração da terra pelo trabalho escravo. É principalmente o discurso do narrador que enfatiza a combinação de descrições realistas do cenário com a sutileza subjacente a cada frase do romance e com a poesia pura e simples.

Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze, ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade. Era um coqueiro velho, e eu cria nos coqueiros velhos, mais ainda que nos velhos livros. Pássaros, borboletas, uma cigarras que ensaiava o estio, toda a gente viva do ar era da mesma opinião. (ASSIS, 1997, p. 50)

É realmente uma grande responsabilidade adaptar ou recriar tanta perfeição, mas houve tentativas anteriores à de Manfredi, tais como *Amor de Capitu* (2008) do nosso Fernando Sabino, cuja intenção de reescrever o texto vem explicitamente declarada na capa do livro: “O romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”. Não existem dúvidas quanto à autoria, uma vez que o nome de Machado não figura como coautor, mas a referência chama a atenção para a autoria do hipotexto e para a reversão do ponto-de-vista narrativo. Uma pesquisa extensiva certamente revelaria exemplos de relações intramidiáticas de outras obras com o romance.

As intenções do escritor do século XXI, Lúcio Manfredi, foram divulgadas em entrevistas a Paula Dume (2013), para a livraria da *Folha de São Paulo* e na série de entrevistas com os escritores do projeto **Clássicos Fantásticos**, postadas por Hector Lima em seu blog Goma de Mascar (2013). Manfredi afirmou a ambos seu profundo respeito por Machado de Assis – o escritor que todo brasileiro deve ler – e o desejo de escrever uma versão de *Dom Casmurro* que preservasse os elementos essenciais do romance, embora em um novo contexto fantástico. É compreensível, portanto, que se tenha utilizado em sua reescritura do *stock-in-trade* da ficção científica, o gênero que praticara antes: discos voadores, robôs, seres extraterrestres e planetas desconhecidos. Manfredi acredita que sua versão de *Dom Casmurro* não é de modo nenhum uma heresia a ser condenada pelos puristas.

Ao falar em intenção do autor, arrisco-me a contristar os teóricos. Mas amparo-me em Wayne Booth, quando se refere ao autor implícito em contraposição ao autor em carne e osso: restringir-se a questões teóricas e estruturais impede o leitor de *experimentar* a obra como pretendido; ao recriarmos a obra como pretendido, parecemo-nos cada vez mais com o Autor Implícito, o que nos permite acompanhar o processo de criação.

Em nota do autor, nas páginas finais do romance, Lúcio Manfredi (2010) explica a origem dos termos utilizados no texto, particularmente o emprego do vocabulário científico atual – *interface, firewall, redes neurais*, etc. – pelos personagens alienígenas:

É óbvio que alienígenas reais utilizariam palavras diferentes, mas espero que também seja óbvio que essa linguagem seria tão incompreensível para o leitor quanto o nosso jargão técnico é para Bentinho. Em nome da clareza, preferi o anacronismo. Entenda-se (sic) esses anacronismos deliberados como uma licença poética. (p. 261)

Manfredi cruza diversas fronteiras ao transitar livremente entre o realismo de *Dom Casmurro* e formas particulares da ficção científica no século da tecnologia. A expressão paradoxal “alienígenas reais” ilustra a despreocupação do autor com problemas semânticos e de gêneros. Irina Rajewski afirma que “o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade” (RAJEWSKI, 2012, p. 52). Quer consideremos a estrutura do texto de Manfredi como intra ou intermediária, existe, como vimos, um atributo comum óbvio entre ambas, o emprego do fantástico.

O aviso inicial do autor de que pretende utilizar-se de “todos os exemplos do imaginário que povoam nossa literatura” concretiza-se na inserção de vários gêneros ligados ao fantástico – a ficção científica, o mistério gótico, contos de fadas, além, evidentemente, dos recursos da moderna tecnologia. O texto revela os passos previsíveis em uma remixagem de gêneros dessa natureza: instâncias de prolepse, suspense crescente, pistas que adensam o mistério, toda a parafernália associada a viagens intergalácticas e, como num romance policial, a “exposição retrospectiva” (título do capítulo 108) que esclarece pontos obscuros.

*Dom Casmurro e os discos voadores* retém basicamente os personagens e o enredo romântico de Machado: a história do amor adolescente de

Capitu e Bentinho, seu casamento e a suspeita inalienável do jovem marido de que a esposa o trai com o melhor amigo do casal, Escobar. A revelação do grande segredo – Capitu e Escobar são na realidade seres extraterrestres (os aquepalos) que vivem entre os humanos para protegê-los de seus inimigos (os anunaques), cujo objetivo é destruir a humanidade – não diminui os ciúmes e a repulsa de Bentinho. Ele é incapaz de aceitar que Capitu tivesse sido “programada” para adequar-se a tudo que desejava numa mulher. Nem se sente apaziguado ao saber que os “circuitos emocionais” de Capitu tinham sido igualmente programados para amar apenas a ele, desde “o primeiro momento em que se viram” (MANFREDI, 2010, p. 245). Os aquepalos são regidos por uma força superior muito rígida, a *Legislatura*, e Bentinho revolta-se contra a ideia de ser-lhe imposto o que deve sentir.

O destino dos personagens de Manfredi é paralelo ao desenlace do romance de Machado, em que apenas Dom Casmurro ainda vive, no Rio de Janeiro do final do século XIX, isto é, “no mundo exterior ao texto como recriado pelo próprio texto” (RABKIN, 1977, p. 120).

Capitu e Ezequiel, o filho rejeitado por Dom Casmurro, habitam Abzu, no mundo de Sirius. Um cartão postal enviado pelo jovem – que viera visitar o pai algum tempo antes – pede ao velho amargurado que se lembre dele e de sua mãe: “Parto para Abzu amanhã. Pense em nós quando olhar para o céu. Ass. E.” (MANFREDI, 2010, p. 254).

Escobar é morto por José Dias, o agregado, figura peculiar na estrutura estagnada da sociedade conservadora brasileira do século dezenove – pessoa empobrecida, homem ou mulher, teoricamente livre, mas dependente da generosidade e dos caprichos de um benfeitor rico – transformado em um androide a serviço dos anunaques.

Tanto os aquepalos, os bons sujeitos da trama, como os anunaques, são governados e julgados pela *Legislatura*, “a consciência coletiva que reside nas dobras do contínuo espaço-tempo” (MANFREDI, 2010, p. 230). Escobar e Capitu são híbridos, produtos de cruzamentos entre humanos e aquepalos, como parte de um programa em curso desde o século XVI. Capituzinha e Ezequiel, seus filhos com os respectivos consortes, pertencem à vigésima quinta geração de híbridos.

Dom Casmurro, o contador da história, não sofre mudanças na conclusão de ambos os textos. No capítulo 148 de Machado, o último do romance, intitulado “E bem, e o resto?”, o narrador lamenta que seu primeiro amor e seu melhor amigo, ambos tão caros ao seu coração, se

tivessem unido para traí-lo. No capítulo de mesmo título, em Manfredi, Dom Casmurro está num dilema: ou sua fantástica história é verdadeira, mas definitivamente não o produto de uma mente doente, ou, ao contrário deve admitir que havia trocado o único amor de sua vida por “um erro e uma ilusão de proporções colossais” (MANFREDI, 2010, p. 257).

Manfredi complica a questão com o acréscimo de um epílogo surpreendente ao seu clássico fantástico. O narrador reaparece como um suposto escritor de ficção científica mentalmente abalado, uma autoridade em Machado de Assis, chamado Felipe Cadique, internado em um hospital psiquiátrico, no ano de 2012. Em seus delírios, luta para convencer alguém – um médico, uma enfermeira ou outro paciente – a avisar a Legislatura de que os anunaques haviam quebrado a trégua e ameaçam destruir a humanidade. Cadique se identificara com Bentinho e acreditava que estava vivendo no mundo do romance. “Mas na visão remixada por sua esquizofrenia, o mundo do livro incluía alienígenas, e Capitu convertera-se em uma figura só parcialmente humana” (2010, p. 259). Cadique está sob os cuidados do doutor Simão Bacamarte, homem compassivo que, somos informados, detesta dias chuvosos porque as guelras em seus ombros ficam particularmente dolorosas (2010, p. 260).

Simão Bacamarte é o protagonista daquele que talvez seja o conto mais famoso de Machado de Assis, “O alienista”, história do médico alienista e seus conceitos variáveis de loucura, segundo os quais interna pacientes indiscriminadamente. Ao final, conclui que ele mesmo é louco e se torna o único interno do próprio asilo. Por uma **coincidência proposital**, oximoro que se encaixa no aviso inicial de Manfredi, *O alienista caçador de mutantes* (2010), de Machado de Assis e Natália Klein, é um dos títulos da série Clássicos Fantásticos, da Editora Leya.

Com a introdução do novo personagem, Manfredi inverte ainda uma vez as expectativas do leitor, que julga ter atingido o desenlace da trama: Capitu é um ser extraterrestre, Dom Casmurro, um ciumento incorrigível, mas em seu juízo perfeito e Cadique, um maluco que habita o mundo fictício de Machado de Assis e de sua versão remixada. Um Simão Bacamarte aquepalo, porém, sinaliza que a história continua.

Manfredi se utiliza dos personagens secundários de Machado para construir os pilares de seu mundo fantástico. Tio Cosme, um dos três viúvos na casa – além dele, dona Glória e Prima Justina – é apaixonado por estrelas, constelações e sua história. É o primeiro a mencionar o nome *Sírius* (já no

segundo capítulo), bem como a *coisa* estranha que vira através da luneta, na noite anterior à chegada da família Pádua. Tio Cosme é instrumental na introdução da atmosfera de mistério, do inexplicável e amedrontador. A *coisa*, descobre-se mais tarde, é um disco voador, o *locus* dos acontecimentos finais (capítulos 102 a 116) que terminam com a recusa de Bentinho de aceitar a “traição” de Capitu e o desaparecimento da sempre enigmática personagem.

José Dias, o agregado que tem a função crucial de disparar eventos no enredo de Machado, é transformado em um androide destituído de sentimentos, que desempenha papel igualmente relevante na versão fantástica. Seu modo de caminhar vagaroso, mas cuidadosamente calculado, no texto original “um completo silogismo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão” (ASSIS, 1997, p. 38), transforma-se em um andar estranhamente mecânico, acompanhado de voz metálica.

Quando Escobar toca num ponto especial no pescoço da criatura, seu peito se abre, pondo à vista um painel com vários objetos estranhos, ao invés de coração e pulmões. Enquanto Bentinho olha estupefato, José Dias toca novamente no pescoço, seu peito se fecha e ele retoma sua postura anterior de rígida dignidade. “O termo técnico é androide”, explica Capitu (MANFREDI, 2012, p. 224).

Prima Justina ultrapassa seu velho caráter desagradável, especialista em fazer comentários mordazes que deixam Bentinho desconsertado. Quando a crise atinge o clímax, Escobar morto no chão, José Dias prestes a atirar em Capitu e uma batalha furiosa entre as naves espaciais, o disco aquepaliano e a nave em forma de xícara dos anunaques, Prima Justina emerge, em forma de uma névoa esbranquiçada “que foi coalescendo aos poucos”. O primeiro impulso de Bentinho é sentar-se no chão e rir a bandeiras despregadas. Mas a visão dos traços da aparição, retorcidos em uma máscara de fúria, é avassaladora: “Era uma fúria inumana, uma ira santa, a cólera dos deuses que chamejava de seus olhos.” “Sempre desconfiara que prima Justina não era inteiramente humana. Agora descobria que ela era um avatar da Legislatura” (MANFREDI, 2010, p. 241).

A nave dos anunaques é destruída, mas tanto atacantes quanto atacados são condenados a cento e quarenta e dois anos de inatividade na terra, aguardando pronunciamento final da Legislatura. Sua representante, prima Justina, desaparece depois de pronunciar a dura sentença, levando José Dias com ela.

E o par de amantes da história? Bentinho se arrepia diante da ideia de ter sido um mero peão no esquema genético dos arquepalos. “Não passo de um reprodutor. Um animal selecionado e tratado para melhorar a qualidade do rebanho” (MANFREDI, 2010, p. 246). Sem se comover com as lágrimas de Capitu, “sangrando com feridas internas e externas”, volta-lhe deliberadamente as costas, aos olhos de ressaca e ao canto de encantamento da sereia, que não tem outro propósito que “nos fazer dançar conforme a música” (p. 244-45).

De volta ao “mundo real”, Bentinho encontra apenas os empregados numa casa vazia. Quando faz indagações sobre Escobar, porém, um vizinho lhe diz que a família havia partido naquela manhã. O próprio vizinho falara com eles. O retorno à realidade interior do texto afasta o leitor da ideia de mundos fantásticos alternativos, a não ser pelo cartão de Ezequiel e, mais tarde, o epílogo surpreendente. Assim, as expectativas do leitor são repetidamente controvertidas. São as tantas inversões que tornam o texto mais fantástico, na concepção de Rabkin (1977).

## Referências intermediáticas

Em *Remediation: Understanding New Media* (2002), onde focalizam primariamente as mídias digitais atuais, Jay David Bolter e Richard Grusin chegam à conclusão de que “*toda* mediação é remediação”, compreendendo “remediação” como uma espécie particular de relação intermediática:

No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media. (BOLTER & GRUSIN, 2000, p. 15)<sup>2</sup>

As referências de Lúcio Manfredi ao processo de composição de seu híbrido, na já citada nota do autor, ilustram o mecanismo de remediação que embasa tanto a remodelação da mídia antiga – o texto realista de

Machado de Assis – para responder aos desafios da mídia tecnológica, como a criação de um novo gênero literário, ainda não definido, que engloba elementos de mídias eletrônicas visuais diversas.

Não se distingue no romance articulação de formas midiáticas específicas. Dispomos apenas do texto de Manfredi, mas um texto que vai evocar no leitor a lembrança de filmes, séries televisivas, vídeo games e, principalmente, animações. É evidente que outra mídia vai “‘estar em jogo’, mas de maneira *indireta*” (RAJEWSKI, 2012b, p. 62).

Para criar as civilizações dos aquepalos e anunaques, Manfredi utilizou-se tanto de informações antropológicas – lendas e crenças de povos primitivos – como de teorias conspiratórias que circulam na Internet: uma das favoritas dos fanáticos é “a tese de que a Terra é secretamente dominada por alienígenas reptilianos infiltrados nos altos escalões”, aos quais o escritor britânico, David Icke, dá o nome de *annunakis*. Note-se que o tema é recorrente no cinema contemporâneo. Mas o nome não é original: na mitologia suméria, são os deuses que criaram o homem para transformá-lo em escravo a seu serviço. A origem do nome aquepalos é rastreada aos mitos da tribo Dogon, do Mali, cujo deus-peixe Nommo veio de Sirius para lhes trazer cultura e civilização (MANFREDI, 2010, p. 262). Daí a função de vilões e heróis, respectivamente, que Manfredi lhes atribui no enredo.

De uma representação pictórica primitiva provém a descrição do Nommo-Dagon, o chefe e sacerdote que guia as naves aquepalos “em meio aos labirintos do hiperespaço”. Um ser repulsivo, sem pernas, rabo de peixe, quatro longos braços em forma de tentáculos, no primeiro dos quais Bentinho observa uma dupla de guelras idênticas às que vira nos ombros de Capitu, na noite de núpcias: “Foram as guelras, mais do que qualquer outro detalhe de sua aparência monstruosa, que fizeram meu estomago se torcer, convulsionar. Acabei caído de joelhos, vomitando sobre o assoalho” (MANFREDI, 2010, p. 237).

No extremo oposto, situa-se o recurso aos futurólogos que acreditam que o desenvolvimento contínuo da tecnologia virá certamente dotar o homem de poderes quase sobrenaturais, terreno explorado à exaustão nos *comics*, que dão origem a filmes, que se transformam em séries de televisão, que dão origem a textos impressos. A sequência pode variar, mas a cadeia se estende num *continuum* em que não há hierarquização. A série dos X-Men – homens e mulheres de aspecto comum, mas dotados

de poderes sobrenaturais – é um exemplo paradigmático. Como observa Umberto Eco (1984), “nossa relação com os produtos de massa e com os produtos de arte ‘elevada’ já mudou. As diferenças foram anuladas; com isso, porém, deformaram-se as relações temporais, as linhas de filiação, os antes e os depois” (p. 178).

A visão de Bolter e Grusin (2000) a esse respeito é mais otimista. Seu conceito de remediação tem por base um momento histórico extensivo: “Remediation did not begin with the introduction of digital media. We can identify the same process throughout the last several hundred years of Western visual representation”<sup>3</sup> (p. 11). O exemplo de que se utilizam é ilustrativo: um quadro de um artista do século dezessete, uma fotografia do século dezenove e um sistema de computadores de última geração para criar realidade virtual, embora absolutamente diferentes entre si, são todas tentativas de atingir *immediacy*,<sup>4</sup> ou seja, um contato mais íntimo com a realidade visual cotidiana e relação imediata com o conteúdo do meio reconstruído, ignorando ou negando a presença do meio e o ato de mediação. Toda remediação ocorrida nos últimos séculos, portanto, tem função remedializadora, pois fornece meios para a interpretação das mídias antecedentes (p. 55).

Citando novamente Irina Rajewski “esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (2012a, p. 26). Utilizando-se do meio específico da mídia impressa, a palavra, o texto de Manfredi estabelece relação intermediática com filmes, séries televisivas, animação computadorizada, quadrinhos, e outras mídias. Ideias prévias e o senso comum permitem ao leitor reconhecer no texto os modelos midiáticos citados, além de outros. O reconhecimento pelo leitor, no entanto, depende dos contextos histórico e discursivo vigentes à época. O leitor que não esteja familiarizado com a literatura de Machado de Assis, ou com os produtos das mídias mais recentes, não perceberá a estrutura intermediática do texto, nem terá condições de avaliar-lhe o resultado.

Em um processo diacrônico, as combinações midiáticas dão origem, frequentemente, a formas novas que, ao longo deste processo, converter-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos.

Dificuldades na definição de gêneros crescem evidentemente na sociedade de comunicação de massa do segundo milênio, em que a mídia visual detém lugar central e o pensamento está atrelado à imagem. Vivemos a cultura do *videoclip* e nos curvamos às demandas do mercado de resultados

imediatos: rápida renovação, sucesso efêmero, sensação imediata, pura estimulação. Neste cenário a literatura deve buscar alternativas a fim de sobreviver. O escritor está dividido entre a necessidade de entreter, a fim de chegar mais próximo do público (o entretenimento é o objetivo profundo e irrefutável do mundo da mídia), e a tentação da experimentação literária (e, conseqüentemente, a opção de permanecer fora dele).

Lúcio Manfredi admite ter sentido dificuldade para tentar manter o tom único da narrativa de Machado, estabelecido pelas peculiaridades de seu narrador não confiável, que se mostra ironicamente distante, profundamente sarcástico, ou, então, emocionalmente desequilibrado. Tudo isso, evidentemente, subordinado à sua própria perspectiva no romance. Na realidade, Manfredi consegue tornar seu personagem-narrador coerente por seus próprios méritos e o texto agradável à leitura.

O reconhecimento pela crítica, porém, segue o caminho oposto da boa recepção comercial. Os poucos comentários sobre qualquer dos títulos dos Clássicos Fantásticos são encontrados na Internet ou em resenhas em periódicos, mas não são objeto da crítica séria ou erudita, que tende a focalizar a arte muito moderna, estranha à maioria das pessoas e que é lida apenas por pessoas ligadas ao mundo da arte. O poder do crítico, porém, é incontestável: “uma obra torna-se arte erudita quando um crítico a trata como tal na imprensa especializada ou em algum outro fórum público” (DUNCAN, 2012, p. 21).

Aceitos ou não pela crítica erudita, os *mass-media* estão aí, em um entrelaçamento inextricável com todos os elementos da cultura. Era uma vez os *mass-media*, os vilões, e a Arte que, por sorte, oferecia alternativas “para quem não fosse prisioneiro dos *mass-media*”. Em *Viagem na irrealidade cotidiana*, Umberto Eco (1984) conclui que tudo isso acabou: “Pois bem, tudo acabou. Temos que começar de novo a nos perguntar o que está acontecendo” (p. 181).

---

## Notas

<sup>1</sup> Machado de Assis é uma anomalia entre os grandes romancistas do século XIX. Um escritor brasileiro sem a exuberância tropical e a grandiloqüência dos estereótipos latino-americanos da época; um realista que construiu seus maiores romances, inclusive *Dom Casmurro*, no estilo deliberadamente digressivo do antirrealista Laurence Sterne (tradução da autora).

<sup>2</sup> Em dias de hoje nenhuma mídia e, certamente, nenhum evento midiático em si, parece desempenhar sua tarefa cultural isolado de outras mídias, assim como não consegue fazê-lo isolado de outras forças econômicas e sociais. O novo nas novas mídias vem das maneiras específicas como remodelam mídias mais antigas e das maneiras como as próprias mídias mais antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias (tradução da autora).

<sup>3</sup> A remediação não teve início com a introdução da mídia digital. É possível identificar o mesmo processo através das últimas centenas de anos da representação visual no Ocidente (tradução da autora).

<sup>4</sup> Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis traduzem *immediacy* como *imediatividade*.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Editions de Seuil, 1957.

BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (Orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DUME, P. *Dom Casmurro e os discos voadores* recria clássico em forma de ficção científica, 2012. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/](http://www1.folha.uol.com.br/) Acesso em 11 de fevereiro de 2013.

DUNCAN, C. Quem rege o mundo da arte? In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 17-40.

ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia R. Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GLEDSON, J. Introduction. In: ASSIS, J. M. M. *Dom Casmurro*. Library of Latin America. New York: Oxford Un. Press, 1998.

HIGGINS, D. Intermídia. Trad. Amir Brito. In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (Orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 41-50

LIMA, H. Entrevista com Lúcio Manfredi. Disponível em: <http://gomademascar.net/livros/goma>. Acesso em: 11 fev. 2013.

MANFREDI, L. *Dom Casmurro e os discos voadores*. São Paulo: Lua de Papel, 2012.

RABKIN, Eric. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. de Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (org). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012a. p. 15-45.

\_\_\_\_\_. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012b. p. 51-74.

---

### **Mail Marques de Azevedo**

Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo – USP. Professora Titular do Mestrado em Letras – Teoria Literária – da UNIANDRADE. Professora da Universidade Federal do Paraná – UFPR (aposentada).

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 5 de outubro de 2013.

# MANIFESTAÇÕES VERBAIS DO PICTURAL

**Brunilda Reichmann** (brunilda9977@gmail.cm)

UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG – Estágio Pós-Doc)

**Resumo:** Este trabalho, ao recorrer à categorização de saturação pictural apresentada por Liliane Louvel tenta, primeiro, demonstrar a dificuldade de se apreender com clareza as sutilezas de algumas características do pictural discutidas pela teórica francesa; segundo, propõe, ao inspirar-se em Louvel e ao recorrer aos conceitos de intermedialidade apresentados por Irina Rajewsky e à definição de efrase de Claus Clüver, sugerir algumas modalidades de verbalizações picturais encontradas na ficção. Como ilustração, escolhemos trechos do romance *Tess*, de Thomas Hardy, passagens estas que carregam em si características picturais – algumas ilustram outras não se encaixam nos conceitos existentes, apesar de todas serem manifestações picturais. Visamos demonstrar também se e como a picturalidade do texto é transposta para a tela no filme homônimo de Roman Polanski.

**Abstract:** This paper, while starting from Liliane Louvel's typology of pictorial saturation, tries, first, to demonstrate the difficulty to apprehend clearly the subtleties of her classification; second, it proposes, inspired in Louvel and using Irina Rajewsky's concepts of intermediality and Claus Clüver's definition of ekphrasis, to enumerate some modalities of pictorial verbalizations found in literature. To illustrate, we chose excerpts from the novel *Tess*, by Thomas Hardy, passages which carry in them pictorialist characteristics – while some illustrate others do not fit into the existing concepts, even though all of them can be considered pictorial manifestations. I intend to demonstrate as well if and how the pictoriality of the text is transposed to the screen by Roman Polanski in his homonymous filmic adaptation.

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Pictural. Romance. Adaptação fílmica.

**Keywords:** Intermediality. Pictoriality. Novel. Filmic adaptation.

## Pictorialidade em textos literários

Liliane Louvel, no artigo intitulado “Nuanças do pictural” (2001), traduzido por Márcia Arbex (2012), discorre sobre elementos picturais que podem caracterizar descrições ou trechos narrativos, demonstrando que o texto literário, com tais características, carrega em si elementos de outra mídia, ou seja, da pintura. Louvel apresenta diferentes graus de saturação pictural na literatura, classificando-os como: efeito quadro, vista pitoresca, hipotipose, quadros vivos, arranjo estético, descrição pictural e ecfrase. Segundo a autora, o efeito quadro produz uma “sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta” (2012, p. 50) à pintura ou ao quadro. Um exemplo citado pela autora é a característica impressionista nos escritos de Katherine Mansfield. A vista pitoresca sugere cenas “susceptíveis de serem pintadas, cenas de rua, de lugares evocadores, etc.” (p. 52), remetendo a seus equivalentes picturais. São evocados por intermédio da memória. A hipotipose (segundo Fontanier, citado por Louvel) “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão energética que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva” (p. 54). Nos quadros vivos, “os personagens, dispostos em posições falantes, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação” (p. 55). O arranjo estético ou artístico “encontra-se, preferencialmente, no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir um efeito artístico é, assim, revelada” (p. 57). Na descrição pictural, o texto vem emoldurado e apresenta o maior grau de saturação antes da ecfrase. Há marcadores, operadores de abertura e fechamento no texto, efeitos de enquadramento e utilização do léxico pictórico (p. 58-59). A ecfrase, ainda segundo a autora, é um exercício literário que visa descrever uma obra de arte, passando do visual para o textual. A ecfrase apresenta o maior grau de saturação pictural (p. 60). Com exceção da hipotipose, do arranjo estético e da descrição pictural, todas as outras modalidades mencionadas por Louvel, implicam em uma correspondência ou, para utilizar a expressão da autora, uma equivalência a “escolas de pinturas” ou quadros/pinturas existentes.

Paralelamente aos conceitos apresentados por Louvel, incluímos o de referência intermediária apresentado por Irina Rajewsky no artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (2005). A autora designa este fenômeno – a alusão

a uma mídia em outra – como referência e explica que é uma modalidade de intermedialidade no sentido mais restrito do termo.

Intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a ecfrase, referências em [romance ou] filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. (p. 25)

Claus Clüver, em seu artigo “Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts” (1997), trabalha especificamente com o conceito de ecfrase, como evidencia o próprio título do artigo, e define ecfrase como “a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de signo não verbal” (p. 26).

Tendo os escritos de Louvel, de Rajewsky e de Clüver em mente, nosso interesse neste trabalho é primeiro sugerir uma classificação que inclua o estilo pictural e uma tipologia alternativa da picturalidade no romance para então demonstrar como algumas passagens do romance *Tess of the d'Urbervilles*, de Thomas Hardy (escritor inglês do final do século XIX), fazem referência a quadro existente ou criam quadros ficcionais e outras “pintam verbalmente” uma paisagem ou inserem um quadro vivo no texto narrativo. Nosso objetivo é também verificar se e como a picturalidade do romance foi transposta ou recriada por Roman Polanski no filme *Tess*.

## **Estilo pictural e tipologia da picturalidade na ficção**

Partindo das abordagens sobre literatura e pintura dos três teóricos mencionados acima, tentamos rever o assunto – picturalidade na ficção – que, primeiro, consideraria o romance como um todo, para então considerar trechos do romance com características picturais.

**1 Estilo pictural:** remete a características de uma “escola” de pintura ou ao estilo de um pintor (e.g.: impressionismo em Katherine Mansfield e Anton Tchekhov).

**2 Tipologias picturais** em trechos ficcionais: sugerem elementos picturais, estabelecendo correspondência ou não a pinturas existentes:

• **Descrição pictural**

- **Paisagem verbal** – descrição das características territoriais abarcadas pelo olhar na ficção como se fosse uma pintura (foco na paisagem);
- **Quadro vivo verbal** – descrição de personagem ou personagens na ficção como parte de um *tableau vivant* (foco na personagem);
- **Natureza morta verbal** – criação verbal na ficção que remete às características da pintura assim denominada (foco em seres inanimados, objetos, etc.);
- **Ecfrase** – representação verbal, em texto ficcional, de pintura real ou fictícia (foco na pintura).

• **Referência pictural** – referência na ficção a pinturas existentes.

### Referência pictural e ecfrase

Tomemos, primeiro, duas passagens do romance *Tess* que remetem claramente à pintura. Uma delas carrega em si características de referência intermediática apenas; a outra especificamente de ecfrase, segundo ainda os conceitos de Rajewsky, Louvel e Clüver. A primeira passagem incluída abaixo não se caracteriza como ecfrase segundo nenhum dos três críticos porque não representa verbalmente um texto visual, apenas o utiliza como referência para aprofundar o significado da descrição das personagens. Portanto seria uma referência intermediática, segundo Rajewsky.

Essa passagem descreve Angel Clare, personagem do romance – grande amor e marido da protagonista –, caminhando com Lisa-Lu, irmã de Tess, minutos antes do enforcamento desta. Assim Hardy descreve o andar dos dois personagens:

Subindo aquela rua, saídas do precinto da cidade, iam duas pessoas a caminhar rapidamente, como se não dessem acordo da subida difícil. Tinham ido parar naquela estrada saindo de um estreito portão gradeado, num alto muro, um pouco mais abaixo. Mostravam-se ansiosos por se ver longe da vista das casas e da sua gente, e a estrada parecia oferecer-lhes o meio mais rápido de fazê-lo. Embora fossem jovens, caminhavam de cabeças baixas, num andar triste do qual os raios de sol riam-se impiedosos.

Um dos dois era Angel Clare; a outra, uma criatura alta e viçosa – meio menina meio mulher – uma imagem espiritualizada de Tess, mais delgada que esta, mas com os mesmos belos olhos – a cunhada de Clare, Lisa-Lu. **Os seus rostos pálidos pareciam ter-se reduzido à metade de seu tamanho natural. Andavam de mãos dadas e não diziam palavra, e a inclinação de suas cabeças era a dos “Dois apóstolos”, de Giotto.** (p. 441)<sup>1</sup>

São vários os quadros de Giotto intitulados *Dois apóstolos*. Um deles, no entanto, parece carregar em si as características descritas pelo romancista: os dois apóstolos estão com as cabeças inclinadas para baixo a ponto dos queixos tocarem o tórax; os olhos dirigem-se também para baixo; as bocas estão cerradas com os cantos voltados para baixo; a expressão é de contrição e tristeza, provavelmente pela morte de Cristo (Fig. 1).



Figura 1 – *Dois apóstolos*, de Giotto  
Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Giotto>

Ao referir-se ao quadro de Giotto, Hardy sugere que os personagens Angel e Lisa-Lu, como os apóstolos, não estão apenas com as cabeças inclinadas, mas mostram-se também contritos e tristes pelo enforcamento de Tess. O primeiro está prestes a perder a esposa e a segunda, a irmã. A postura corporal e o estado de espírito do casal são configurados “como se” fossem figuras trasladadas do quadro *Dois apóstolos*, de Giotto.

O segundo trecho do romance, anterior ao transcrito acima, demonstra a utilização de elementos característicos da ecfrase, que para Rajewski é uma das várias manifestações de referência intermediática. Louvel vê a ecfrase como um exercício literário que visa descrever uma obra de arte, passando do visual para o textual. Para ela a ecfrase apresenta o maior grau de saturação pictural. Mas é a definição de Clüver que desejaria lembrar agora. Ao definir ecfrase, o estudioso alemão deixa explícito que a representação verbal de um texto visual fictício seria também considerada ecfrase. A citação que segue abaixo é um afastamento do real em segundo grau: é uma representação ficcional de pinturas fictícias.

Ao entrar na casa onde passarão a noite de núpcias, o casal – Angel e Tess – dirige-se ao andar superior de uma antiga mansão dos d’Urbervilles. Tess, ao subir as escadas, assusta-se ao ver dois quadros retratando duas mulheres. Não há referência a nenhum quadro de pintor famoso, mas a impressão causada na protagonista é contundente a ponto de levar o marido a questionar a senhora que cuida da casa sobre os mesmos. A descrição sobre os quadros é vívida e perturbadora o suficiente para apreender também a atenção do leitor.

No topo da escada, Tess parou e estremeceu.

– Que é, – disse ele.

– Essas mulheres horríveis! – respondeu com um sorriso. – Como me deixaram assustada.

**Ele ergueu o olhar e distinguiu dois retratos em tamanho natural, em painéis embutidos na alvenaria.** Como o sabem todos os visitantes da mansão, aqueles **quadros** representam mulheres de meia-idade, em data de uns duzentos anos atrás, cujos semblantes uma vez vistos, não podem jamais ser esquecidos. **Os traços fisionômicos, compridos e angulosos, os olhos estreitos, o sorriso falso de uma, tão sugestivo de implacável perfídia; o nariz adunco, os dentes grandes, o olhar atrevido da outra,**

**dando a impressão de uma arrogância raiando pela ferocidade, assombram depois os sonhos de quem os vê.**

– De quem são esses retratos, – perguntou Clare à empregada.

– Gente antiga me contou que eram damas da família d’Urberville, antigos donos dessa mansão – disse – Porque estão embutidos na parede não podem ser arrancados.

**O desagradável do caso era que, além de seu efeito sobre ela, os traços mais delicados de Tess podiam ser indubitavelmente rastreados naquelas formas exageradas.** (p. 243-244)

Vale lembrar que Walter Moser, ao analisar o conto “O cavaleiro Glück” em seu artigo “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade” (2006), observa a descrição do protagonista feita por Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann e comenta um dos momentos-chave do conto. Moser diz que

Desde seu primeiro encontro, o narrador nos oferece o retrato do personagem principal. Trata-se de um verdadeiro tópos narrativo, que se torna freqüentemente uma peça retórica de ousadia, realizada no modo ecfrástico: **o escrito presta contas das características visuais de um rosto.** Segundo uma lógica que Lavater explicitou melhor que todos na segunda metade do século XVIII, **os traços visuais de uma fisionomia dão acesso, “em profundidade”, ao caráter, às qualidades, até mesmo à alma do personagem.** (MOZER, 1998-1999, p. 51)

O mesmo acontece nessa passagem do romance de Hardy. Os retratos não têm apenas um efeito aterrorizador sobre Tess, como, mais importante e significativo, o narrador onisciente nos alerta sobre os traços visuais da protagonista que poderiam ser rastreados naquelas fisionomias, dando assim, como explica Moser, acesso ao caráter, não apenas das mulheres descritas, mas da própria Tess, fazendo o leitor deparar-se com aspectos aparentemente opostos da personalidade da personagem descritas por Hardy, aspectos estes que a levariam a assassinar uma pessoa.

Nenhum desses dois momentos picturais no romance foram utilizados por Polanski ao transpor o romance para a tela e não é difícil entender-se o porquê, apesar de considerar a transposição como adaptação

remissiva (REICHMANN, 2013). No primeiro exemplo, quando o quadro de Giotto é trazido à mente do leitor, estamos no *dénouement* do romance, portanto essa passagem poderia muito bem ser retirada, pois os espectadores do filme sabem que Tess não ficará impune após haver assassinado Alec. Esse desfecho fica claro quando ela é presa em Stonehenge, cena final do filme. E na Inglaterra daquela época a pena por assassinado era morte por enforcamento. O fato de Hardy nos levar a “assistir” Angel e Lisa-Lu nesse momento sinistro sublinha o caráter questionável do personagem masculino que segue o conselho de Tess e vê na irmã mais jovem a pureza que não encontrara na esposa. Não há como o leitor não se indignar com as inúmeras injustiças praticadas por Angel. Possivelmente a tacanha noção do duplo padrão de Angel será perpetuada, pois Lisa-Lu lembra a irmã que ele rejeitara na noite de núpcias e que depois, arrependido, volta para resgatar, mas a encontra junto com seu sedutor, Alec d’Urberville. Tess entregara-se novamente a ele para garantir a sobrevivência da mãe e dos irmãos menores. Depois, minutos antes do enforcamento, Angel leva Lisa-Lu em sua última visita à Tess. Insensibilidade maior não poderia haver para com a mulher que o amara com tamanha intensidade a ponto de dar sua vida em troca de poucos momentos de felicidade. O romancista não poupa Angel em nenhum momento e no final não existe golpe de misericórdia. Angel continua a ser o mesmo homem insensível e preconceituoso, apesar de ter retornado do Brasil em busca de Tess. Polanski, ao contrário, poupa o personagem masculino ao eliminar este último comentário sobre seu caráter, finalizando a narrativa fílmica com a prisão de Tess. Sendo assim, os últimos momentos entre Angel e Tess nos impressionam, como espectadores, pela consideração e carinho do marido para com a esposa.

A descrição dos quadros com mulheres horríveis na mansão tampouco faz parte do cenário pictural do filme. Novamente há explicação plausível para essa omissão. Seria muito difícil para o espectador demorar-se na observação dos rostos, e ainda assim seria questionável se conseguiria apreender traços de Tess nas mulheres horríveis de pinturas. Adaptações fílmicas exigem, quase sempre, maior rapidez e dinamização, eliminando longas passagens reflexivas. Há um tempo a ser respeitado.

## Paisagem verbal e quadro vivo verbal

As duas passagens sobre as quais falaremos a seguir não são referências intermediáticas nem ecfrases, não fazem referência nem verbalizam quadros existentes ou fictícios, mas permanecem emoldurados na mente do leitor ou espectador. Isso ocorre devido à carga energético-emocional que acompanha elementos da linguagem visual, sem qualquer relação a quadros existentes. Estamos, portanto, no campo do imaginário e das lembranças (se considerarmos o romance) e das lembranças (se considerarmos apenas o filme). Os momentos não são estáticos, mas carregam em si a imobilidade da pintura: o primeiro pela luminosidade e percepção da paisagem pela personagem e o segundo pela descrição da beleza e imobilidade da protagonista. As focalizações são diversas, indo do narrador onisciente, passando por Tess e finalmente pelo olhar de Angel. Vejo esses dois momentos como paisagem verbal e quadro vivo verbal respectivamente.

No primeiro desses momentos Tess revê o vale onde nascera ao retornar à casa paterna. Apenas quatro meses a separam do local, mas a descrição da paisagem revela a dor e a tensão emocional da protagonista.

Era uma manhã de domingo, pelos fins de outubro, cerca quatro meses depois da chegada de Tess Durbeyfield a Trantridge e umas poucas semanas após a cavalgada noturna pela Floresta de Caça. **A hora não era muito depois do nascer do dia, e a luminosidade amarelada do horizonte por trás dela, alumia a serra para cujo lado estava voltado seu rosto – a fronteira do vale onde, ultimamente, fora uma estranha – e que teria que galgar pra chegar ao seu lugar de nascimento.**

A ladeira era a mesma pela qual D'Urberville descera com ela tão loucamente naquele dia em junho. Tess percorreu o restante de sua extensão sem parar, e, ao chegar à borda da escarpa, **fixou o mundo verde conhecido lá do outro lado, agora semi velado pela névoa. Dali era um lugar sempre belo; naquele dia era terrivelmente belo para Tess, pois desde a última vez em que seus olhos tinham dado ali, aprendera que a serpente silva onde cantam suavemente os pássaros.** (p. 93-94)

Na primeira passagem em negrito (“a luminosidade amarelada do horizonte”) o léxico da pintura está sendo utilizado. É o narrador onisciente que pinta a cena. Ao voltarmos à classificação de Louvel, parece óbvio que estariam descartadas as classificações “efeito quadro” (porque não remetem a “escolas” de pintura como o impressionismo, o realismo, etc.); a hipotipose (porque não há intensa vivacidade ou energética); o arranjo estético ou artístico (porque não há um arranjo artístico); a descrição pictural (porque apesar de haver utilização do léxico pictórico, no sentido da luminosidade – luz e névoa, nesse exemplo –, não há marcadores nem operadores de abertura e fechamento no texto); a ecfrase (porque não inclui a verbalização de uma obra de arte, passando do visual para o textual).

Restariam, ainda com ressalvas, a vista pitoresca (que sugere cenas “susceptíveis de serem pintadas, cenas de rua, de lugares evocadores, etc.”, mas esta remete a equivalentes picturais) e o quadro vivo (“os personagens, dispostos em posições falantes, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação”, novamente remetendo a quadros ou personagens históricos). Portanto, passo a classificá-la como paisagem verbal, de acordo com a nossa leitura de saturação pictural apresentada na segunda parte deste trabalho.

A focalização passa dos olhos do narrador para os olhos da personagem. Ele descreve, como se fosse uma pintura, o brilho amarelado nas costas de Tess. Depois é ela quem fixa o olhar e vê o verde e a névoa, é ela que percebe a terrível beleza daquela paisagem. Só ela pode perceber este aspecto, pois a terrível beleza está nos olhos de quem contempla: daquele vale saíra, poucos meses antes, como uma jovem inocente e ingênua e regressava agora mortificada por ter permitido que seu corpo fosse usado como “moeda de troca”.

Na citação que segue, onde são mencionados “personagens, dispostos em posições falantes”, voltamos às características apontadas por Louvel sobre o quadro vivo, mas não há cena histórica reproduzida no romance de Hardy. A passagem pictural à qual nos referimos, é um quadro vivo verbal do cotidiano de uma mulher comum, não eternizada pelas pinceladas de um artista.

Próximo ao desfecho do romance, encontramos Angel em busca de Tess, depois de ter passado cerca de um ano em local próximo a Curitiba, no Brasil, e retornado com a saúde abalada para a Inglaterra. Finalmente, após muita insistência, é informado pela mãe de Tess que ela está no balneário

Sandbourne. Angel viaja para lá e chega cerca das 23h. Consegue informação sobre o paradeiro de uma Sra. d'Durberville na manhã seguinte. Ela está na hospedaria Casa das Garças. Ao lá chegar é conduzido à sala da frente e a senhora que o atende vai verificar se Tess está acordada. Enquanto espera, Angel pensa: “– Pobre de mim! Que irá ela pensar de mim, tão alterado como estou! – disse entre si; e a porta abriu-se” (p. 420). Neste trecho do romance, Tess, ao chegar à porta e ver Angel, fica atônita e imóvel. A focalização é novamente subjetiva: é através dos olhos de Angel que observamos a beleza e imobilidade de Tess. Segue a descrição que poderia ser considerada um quadro vivo verbal:

**Tess apareceu no limiar – nada mostrando do que tinha esperado ver nela – aliás espantosamente o contrário. A sua grande beleza natural estava, se não realçada, tornada mais evidente pelas suas vestes. Estava folgadoamente envolta num roupão de casimira cinza-branco, bordado com tonalidades de meio-luto, e usava chinelas da mesma cor. O pescoço emergia de uma gola de rendas e a bem lembrada trança de cabelos negros de sua cabeça pendia parcialmente de seus ombros – resultado evidente da pressa.**

[...] Tess não se adiantara, ficando quieta na abertura da porta. Mero esqueleto amarelado que era agora, sentia ele o contraste entre ambos e pensou que a sua aparência a desgostasse. (p. 420-42)

A bela figura de Tess está emoldurada pela porta e ela permanece estática como se fosse uma pintura. Ao utilizar a focalização de Angel – vemos Tess através dos olhos dele – tornamo-nos (co)admiradores da esplêndida beleza e do elegante traje de dormir que ela usa.

Ao contrário das duas primeiras referências à pintura eliminadas por Polanski, essas duas últimas cenas são minuciosamente recriadas pelo cineasta. Aliás, o filme inteiro é uma homenagem à pintura, na saturação das cores, no uso da luz e sombra, da nitidez e obscuridade, das tomadas panorâmicas e close-ups, etc. Mas as duas passagens do romance citadas acima, ambas marcadas por tensão emocional, são nosso foco. Na primeira, quando Tess, ao caminhar de volta para casa, é iluminada pela luz amarelada do sol nascente e envolta pela névoa e pelo verde quando avista o vale onde nasceu. No filme, Polanski desmembra esse momento em dois. Tess caminha de volta para a casa sob o sol nascente, mas neste caminhar sozinha não avista sua terra natal. Caminha em uma estrada com uma curva adiante

à direita de quem olha antes de Alec alcançá-la. Essa estrada que desaparece na curva, com sua carga simbólica, parece prenunciar que o caminho de Tess nesta terra é sinuoso e curto, e que ela não pode prever o final – o que é uma constatação da realidade da protagonista ao finalizarmos a narrativa (Fig. 2).



Figura 2 – *Tess*, de Roman Polanski (41:57).

É quando aceita ser levada para casa na charrete de Alec, logo após, que Polanski a faz avistar a vila onde nascera (Fig. 3). Ela diz: “Nasci ali” e Alec não perde a oportunidade de ser sarcástico e insensível. Responde: “Bem, todos temos que nascer em algum lugar”. O diálogo no filme continua assim:

- Por que não aproveitar a vida?
- Fiquei cega por algum tempo, só isso.
- Isso é o que toda mulher diz.
- Como ousa falar assim? **Nunca lhe passou pela cabeça que algumas mulheres podem sentir aquilo que toda mulher diz?**

Ao ver sua opinião novamente ser tratada com leviandade e grosseria, Tess se enfurece e exige que Alec pare para que ela possa descer da charrete. As falas do roteiro são bem próximas do diálogo no romance:

- Meus olhos ficaram impressionados pelo senhor algum tempo, e foi tudo.
- Não entendi a sua intenção até que já era demasiado tarde.
- Isso é o que diz toda mulher.
- Como pode atrever-se a usar essas palavras? – exclamou ela, voltando-se impetuosamente para ele, os olhos a fuzilar, enquanto o espírito latente (do qual ele iria ter melhor conhecimento um dia) despertava nela. – Meu Deus! Eu seria capaz de derrubar o senhor desse carro! **Nunca lhe passou pela cabeça que algumas mulheres podem sentir aquilo que toda mulher diz?** (p. 95)



Figura 3 – *Tess*, de Roman Polanski (43:08).

Assim como no romance, é importante observar que os dois personagens dirigem-se para o oeste, tendo suas costas banhadas pela luz do sol nascente, como se estivessem a ligar as pontas do ciclo que encadeia a vida e a morte. O movimento do leste, representado pelo brilho amarelado que envolve as costas dos personagens, para o oeste, ponto cardeal para o qual caminham, sugere que o destino de ambos é o declínio, o fim, a morte. Os dois personagens estarão mortos dentro de poucos anos: Alec é assassinado por Tess e ela é enforcada pelo assassinato. O ciclo se fecha. A focalização, em ambas as tomadas representadas pelas figuras 2 e 3, está conectada ao olhar do narrador ou *camera-man*, mas nossa visão é, tirando a distância física que nos separa da personagem, a mesma de Tess.

Na segunda passagem, quando Angel retorna para resgatar a esposa, a focalização permanece a mesma: observamos Tess do mesmo ângulo que Angel. Em nenhum dos casos Polanski utilizou a câmera subjetiva, mas nos posicionou logo atrás da personagem que olha na mesma direção que olhamos. Observemos agora a figura seguinte (Fig. 4). Em primeiro lugar, Tess não é emoldurada por uma porta como no romance, mas permanece atônita e imóvel na escada. Ela está usando um traje de dormir belíssimo, ainda mais requintado do que o descrito pelo romancista. Seu cabelo não sugere a pressa com que o prendera para encontrar Angel no romance. Tem um estilo sofisticado e está bem arrumado. Um pouco inverossímil para quem acabara de levantar-se da cama e para o perfil da personagem que, apesar do traje, continua a ser uma moça simples. Vejamos o espaço físico: o ambiente é claro, mas há uma saturação de linhas que se cortam no espaço onde se encontram Angel e Tess. Momentos antes de ver a esposa, ele observara um jardineiro podando uma cerca viva ao redor da hospedaria onde Tess se encontra. O aparar do arbusto, os choque entre linhas verticais e horizontais da escada, as linhas inclinadas entrecruzando-se na porta ao lado de Angel inundam o ambiente com sugestões de oposição, desencontro e corte. Haja vista que os dois corrimãos da escada não seguem paralelamente. Afastam-se em sentidos opostos depois da primeira metade da escada (Fig. 4). Mas Polanski só nos permite ver a continuidade no corrimão da direita, sob o ponto de vista de quem olha. O da esquerda, utilizado pela atriz, é cortado de nossa vista. Assim será com Tess e Angel. Ele continuará com sua vida, ao passo que Tess será enforcada pelo assassinato de Alec.



Figura 4 – *Tess*, de Roman Polanski (2:26:39).

Felizmente Polanski não nos leva até o momento do enforcamento de Tess como Hardy. Para os espectadores que não sabem que a pena de morte na Inglaterra do século XIX era o enforcamento, Polanski dá essa informação na tela que tem como pano de fundo a estrada onde Tess e Angel, precedidos e ladeados por policiais, caminham em direção à prisão (Fig. 5).

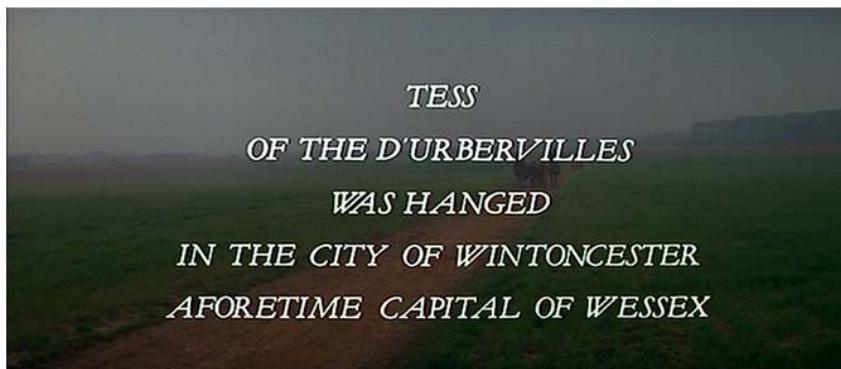


Figura 5 – *Tess*, de Roman Polanski (2:49:36).

Assim Polanski conclui sua adaptação, sem mostrar o último ato sórdido de Angel, ou seja, visitar Tess antes do enforcamento, acompanhado por Lisa-Lu. Tanto o filme como o romance mostram que Tess não é apenas vítima de Alec e da vida, como observa a maioria dos leitores, mas vítima de seu amor por um homem injusto e insensível, que a abandona na noite de núpcias e lhe sugere que, se pelo menos o homem que a seduziu estivesse morto, seria diferente. Tess mata Alec, pois, na sua ingenuidade, pensa ser a única maneira de consumir seu amor por Angel – nome mais sugestivo não poderia haver.

---

## Notas

<sup>1</sup> Todas as citações da tradução do romance *Tess* são da edição incluída nas Referências ao final do trabalho, portanto apenas os números das páginas serão incluídos depois das citações. Todas as ênfases são da autora deste trabalho.

## REFERÊNCIAS

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans, HEDLING, Erik (orgs.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam and London: Rodopi, 1997, p. 19-33.

HARDY, Thomas. *Tess*. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-69.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 6, 1998-1999, p. 42-65.

POLANSKI, Roman. *Tess*: uma lição de vida. DVD Vídeo. 172min.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

REICHMANN, B. Adaptação remissiva e digressiva: transposição de metaficção para o cinema. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 129-144, Jan./Jun., 2013.

---

### **Brunilda T. Reichmann**

Estágio Pós-Doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. PhD em Literatura Comparada pela Nebraska University in Lincoln – UNL, EUA. Professora Titular do Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa da UFPR (aposentada). Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE- PR.

Artigo recebido em 11 de maio de 2013.

Artigo aceito em 03 de junho de 2013.

# DA INTERTEXTUALIDADE À INTERMIDIALIDADE: O LEÃO COMO PERSONAGEM POLIVALENTE E POLISIGNICA NA LITERATURA E NO CINEMA

**Sigrid Renaux** (sigridrenaux@terra.com.br)

UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

**Resumo:** Partindo da apresentação e discussão das características físicas e simbólicas do leão e de sua presença constante na literatura desde a Antiguidade e, recentemente, também nas mídias contemporâneas, este artigo analisa sua figura polivalente e polisignica no conto “A vida breve e feliz de Francis Macomber”, de Ernest Hemingway, e na transposição fílmica *The Macomber Affair*. Esta leitura intertextual e intermediária, levando a um discurso dialógico e intercultural, pretende verificar como se dá, no texto e na tela, o resgate da humanidade do leão, apresentado em sua individualidade felídea e simultaneamente humana, apontando, assim, para novas possibilidades de se refletir sobre o animal e o humano.

**Abstract:** Starting with the presentation and discussion of the physical and symbolic characteristics of the lion, his continuous presence in literature since Antiquity and, more recently, also in contemporary media this paper analyses the lion’s polivalent and polisignical figure in Ernest Hemingway’s short-story “The Short Happy Life of Francis Macomber” and in its transposition into film in *The Macomber Affair*. This intertextual and intermedial reading, leading to a dialogical and intercultural discourse, intends to ascertain, in the story and on the screen, how the recovery of the lion’s humanity takes place, presented in his feline and simultaneously human individuality, thus pointing to new possibilities to reflect upon the animal and the human.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Intermidialidade. Hemingway. Cinema.

**Keywords:** Intertextuality. Intermediality. Hemingway. Cinema

## Introdução

Os estudos de intermedialidade, oferecendo reflexões sobre as relações entre as diversas artes – literatura, teatro, cinema e outras mídias – continuam a instigar professores e alunos a novas descobertas, tanto na transposição de textos literários para novas mídias, como na reflexão sobre a função que essas múltiplas expressões do contemporâneo exercem sobre leitores/espectadores.

Dentro desta perspectiva, este trabalho pretende, primeiramente, apresentar a figura polivalente e polisêmica do **leão** a partir de suas características físicas e simbólicas; a seguir, entre manifestações artísticas tão diversas como desenhos, pinturas, esculturas, dança e teatro, destacar como a presença do leão percorre a literatura – textos bíblicos, mitologia, fábulas, histórias – e como ela é configurada em transposições para as mídias contemporâneas – cinema, televisão, musicais, quadrinhos, entre outros.

Este quadro introdutório servirá de embasamento para examinar o conto “A vida breve e feliz de Francis Macomber” (1935) de Ernest Hemingway e, em específico, o episódio da caça ao leão; simultaneamente, procura-se verificar como esse episódio foi transposto para o cinema – como recriador midiático e portanto como novo difusor cultural – em *The Macomber Affair* (1947), dirigido por Zoltan Korda. Objetiva-se investigar como se dá, no texto e na tela, o resgate da humanidade deste animal, apresentado em sua individualidade animal e simultaneamente humana, por meio da sensibilidade e criatividade que os grandes escritores e diretores conseguem transmitir aos leitores e à plateia. Apoiada em textos teóricos, esta leitura intertextual e intermediária, levando a um discurso dialógico e intercultural pretende, assim, apontar para novas possibilidades de se refletir sobre o animal e o humano.

### 1 A polivalência simbólica do leão na literatura e em transposições midiáticas

A figura do leão atravessa real e simbolicamente a história cultural da humanidade, pois, desde tempos primitivos, tornou-se, pela força e

ferocidade, um dos animais selvagens mais emblemáticos. Suas características físicas, apesar de conhecidas, são aqui rerepresentadas, pois delas procede sua polivalência simbólica e, portanto, servirão de apoio não apenas para leituras textuais e fílmicas em que é personagem central, mas, principalmente, para a discussão de “A vida breve e feliz de Francis Macomber” e de sua transposição para a tela.

O leão (*Panthera leo*), este grande felídeo encontrado originalmente na Europa, Ásia e África, vive nas savanas e campos arbustivos, onde caça mamíferos como antílopes, zebras, javalis e girafas, mas também insetos. Os machos são de coloração variável, entre o amarelo-claro e o marrom-escuro, partes inferiores do corpo mais claras, ponta da cauda com um tufo de pelos negros e com uma longa juba, usada para proteger o pescoço durante os combates com outros felídeos. Dotado de força e de agilidade extraordinárias, o leão é perigoso para rebanhos, mas só excepcionalmente ataca o homem. Entretanto, um leão velho, incapaz de caçar sua presa usual, pode se tornar devorador de homens e matar pessoas. É animal noturno e vive geralmente solitário. O seu formidável rugido faz-se ouvir a muitos quilômetros ao anoitecer, antes da caçada noturna e novamente antes de se levantar na madrugada. Além de rugir, o leão também tosse, grunhe e rosna. Os leões podem caçar em grupos, alguns ficando de emboscada enquanto outros impelem a caça em direção a eles. O leão selvagem raramente vive mais do que oito a dez anos (*ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*, Micropaedia, vol. VI, 1979, p. 248).

Derivando de suas características físicas, a polivalência simbólica do leão irá tornar-se extremamente significativa na apresentação dos textos e nas análises que seguem: como o “rei dos animais”, o leão é o símbolo do “senhor natural”, possuidor da força e do princípio masculino (CIRLOT, 1969, p. 283); além de simbolizar poder e soberania, o leão é emblemático do sol, do ouro, da força penetrante da luz e do verbo, mas esta força também comporta um aspecto negativo: a impetuosidade do apetite irascível, a força instintiva, incontrolada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p.132-135). De Vries (1976), mesmo lembrando que “a indefinição significativa é a marca dos símbolos”, destaca, entre as características positivas do leão: sabedoria, poder, justiça, segurança, nobreza, virilidade, vitória, força, saúde, compaixão, generosidade, gratidão, pureza, vigilância, coragem

imortal; e, entre as negativas: deus vingador, selvageria, melancolia, orgulho, ambição, furor. Diversos são também os heróis solares que mataram leões: Gilgamesh, Hércules, Sansão, David, Daniel, Siegfried (p. 300-302). Até entre os hotentotes, o homem que matou um leão é considerado um grande herói (FRAZER, 1974, p. 292), demonstrando, assim, o temor e o respeito que os homens sempre tiveram por este animal.

Por essas razões, o simbolismo da caça também será importante para a compreensão do conto de Hemingway: se a matança de um animal simboliza, por um lado, a destruição da ignorância, das tendências nefastas e, por outro, a procura da caça e perseguição das pegadas significam a busca espiritual, no Egito, além de ser um esporte, um jogo de destreza, a caça também permanece um ato religioso, de grande importância social. Além disso – apontando para o leão como simbólico de soberania – a caça é, para o rei, um teste de valor, uma afirmação perpétua de juventude: por privilégio ritual, o soberano afronta o leão terrível. No império romano a caça ao leão era igualmente o privilégio do imperador (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1969, p. 335-6, v. I).

### **1.1 Dos episódios bíblicos à mitologia, às fábulas e às histórias infantis com versões filmicas**

Apontando algumas das manifestações literárias mais conhecidas nas quais o leão aparece como personagem, basta lembrar, na Bíblia, dos episódios de “Daniel na cova dos leões” e de “Sansão e o filhote de leão”. No primeiro, Daniel, após ter sido acusado de continuar orando a seu Deus em vez de orar ao rei Dario, é atirado na cova dos leões. Entretanto, na manhã seguinte, quando o rei, aflito, vai à cova dos leões e o interpela, “Daniel, servo do Deus vivo! dar-se-ia o caso que o teu deus a quem tu continuamente serves, tenha podido livrar-te dos leões?”, este responde: “Ó rei, vive para sempre! O meu Deus enviou o seu anjo, e fechou a boca dos leões, para que não me fizessem dano, porque foi achada em mim inocência diante dele; e também contra ti, ó rei, não tenho cometido delito algum”.

Na continuidade do episódio,

[...] o rei muito se alegrou em si mesmo, e mandou tirar a Daniel da cova. Assim foi tirado Daniel da cova, e nenhum dano se achou nele, porque crera no seu Deus.

E ordenou o rei, e foram trazidos aqueles homens que tinham acusado Daniel, e foram lançados na cova dos leões, eles, seus filhos e suas mulheres; e ainda não tinham chegado ao fundo da cova quando os leões se apoderaram deles, e lhes esmigalharam todos os ossos. (DANIEL 6:19-24)

A função do texto bíblico, destacando a confiança que Daniel depositava em seu Deus, que o livrou de ser devorado pelos leões, confirma, simultaneamente, a selvageria desses animais, prontos para despedaçar seres humanos, como aconteceu com os delatores.

Esta mesma ferocidade é destacada no episódio “Sansão e o filhote de leão”:

Desceu, pois, Sansão com seu pai e com sua mãe a Timnate; e, chegando às vinhas de Timnate, eis que um filho de leão, bramando, lhe saiu ao encontro. Então o espírito do Senhor se apossou dele tão possantemente que o fendeu de alto a baixo, como quem fende um cabrito, sem ter nada na sua mão; porém nem a seu pai nem a sua mãe deu a saber o que tinha feito. (JUÍZES, 14:5-6)

Ao contrário do episódio anterior no qual Deus “fecha a boca dos leões”, aqui Deus dá forças ao homem para vencer o leão, como que transferindo a força do animal para Sansão, e assim, com o auxílio divino, a força do homem vence a selvageria do leão.

Também na mitologia greco-romana a força e invencibilidade do leão são destacadas no episódio “Hércules e o leão de Neméia”, pois o primeiro trabalho do herói consistiu em matar este imenso animal que estava aterrorizando as pessoas. O leão é aqui retratado não apenas pelo seu tamanho e terror que inspirava nas pessoas, mas ainda pelo couro impenetrável e rugido aterrorizante, destacando assim as características físicas mencionadas, acentuando a necessidade de se eliminar o animal.

Outro leão mítico, revelando outra faceta de sua personalidade, é apresentado em “Ândrocles e o leão”. Nesta história, o escravo fugitivo Ândrocles se refugia numa caverna, covil de um leão ferido, e tira-lhe um espinho da pata. Mais tarde o leão reconhece o amigo que é capturado e

condenado a ser devorado na arena, mas o leão lambe-lhe a mão. Ândrocles é perdoado em reconhecimento desse testemunho do poder da amizade, e o leão é deixado em sua posse.

Deste modo, se no episódio do leão de Neméia são ressaltadas sua selvageria e força, já o reconhecimento e os sentimentos de gratidão do leão tratado por Ândrocles revelam a humanidade do animal, humanidade que se tornará mais evidente nas fábulas – nas quais os animais agem como seres humanos para ilustrar um preceito moral.

O leão aparece como personagem polivalente tanto nas fábulas de Esopo<sup>1</sup> – “O leão e o rato” (leão como força poderosa, agilidade e misericórdia; no entanto, sua força pode ser vã), “O leão apaixonado” (leão como amor e docilidade), “O leão e os três touros” (leão como selvageria e sagacidade) – como nas de La Fontaine – “O leão e o mosquito” (leão como passível de derrota pela menor das criaturas) –, contrastando, deste modo, as diferentes maneiras de se apresentar seu comportamento.

Ao passarmos das fábulas, revelando diferentes facetas da personalidade do leão, à sua figura em contos infantis e em transposições para o cinema, convém lembrar que, desde o final do século XIX, na Europa, alguns dos autores infantis vinham questionando o teor das histórias para crianças: pregavam que deveriam ser menos violentas e apresentar personagens mais criativos – já que as velhas figuras dos contos de fadas tinham se tornado desinteressantes. Defendiam, ainda, que a função dessa literatura era divertir e entreter – não moralizar; esse papel cabia à família e à escola. A esta corrente adere o americano L. Frank Baum que, em 1900, publica *O mágico de Oz* (1939), que se transformou num dos maiores sucessos editoriais da história, na qual o leão tem dentro de si a coragem que acredita não existir. Também C. S. Lewis apresenta, na série *As crônicas de Nárnia* (1949-54), as aventuras de crianças que descobrem o ficcional Reino de Nárnia, um lugar onde a magia é corriqueira, os animais falam, e ocorrem batalhas entre o bem e o mal. O livro *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, especificamente, ressalta as características positivas do leão. Uma versão cinematográfica da série completa foi lançada pela Walt Disney Pictures em 2005. A imagem introdutória do filme destaca, por sua vez, o simbolismo solar do leão. *O Rei Leão* (Walt Disney, 1994), outro filme que mostra a versatilidade do leão como personagem, conta a história de Simba, filho de Mufasa, o Rei Leão.

Esta breve apresentação das características físicas e simbólicas do leão e de sua atuação em narrativas bíblicas, míticas, fábulas e contos infantis

com transposições fílmicas, a fim de revelar sua polivalência e polisignificância servirá, portanto, de referência para discutirmos como se dá a humanização do leão no texto de Hemingway e em sua adaptação ao cinema, objetivo principal deste trabalho.

## 1. 2 Do conto “A vida breve e feliz de Francis Macomber” à transposição fílmica: o resgate da humanidade do leão

A fim de analisar “A vida breve e feliz de Francis Macomber” (1935) e sua transposição fílmica *The Macomber Affair* (1947), partimos de afirmações idênticas de Chinua Achebe, “o pai da literatura africana” – “There is that great proverb, that until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter” – e de Mía Couto, em *A confissão da leoa*, romance que se inicia com a epígrafe “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça”, um provérbio africano (COUTO, 2012, p. 9). Elas irão confirmar como ambas as posturas estão concretizadas no texto de Hemingway e, parcialmente, no filme de Zoltan Korda.

O enredo deste conto – um dos preferidos de Hemingway – apresenta como herói Francis Macomber que, com a esposa Margot, estão num safari na África, guiados pelo caçador profissional Robert Wilson. Macomber entra em pânico quando um leão ferido o ataca e Margot, além de o desprezar pela covardia, acaba se envolvendo sexualmente com Wilson. Este fato provocará uma mudança em Macomber: quando, no dia seguinte, eles vão caçar búfalos, e dois são abatidos, mas o primeiro está apenas ferido e se esconde no matagal, Macomber se sente confiante. Ele e Wilson continuam a seguir o rasto do animal ferido, repetindo as circunstâncias da caçada do leão. Quando encontram o búfalo, este ataca Macomber, mas os tiros, tanto de Macomber como de Wilson, não impedem que ele continue avançando. No último segundo, Macomber mata o búfalo mas Margot, ao atirar simultaneamente do carro, em vez de atingir o búfalo, atinge o crânio de Macomber, matando-o. Livre do medo, a curta vida feliz de Macomber, enquanto atirava no búfalo, chega assim ao final e Margot, apesar de chorar histericamente, não engana Wilson, que a congratula ironicamente pelo que fez, pois Macomber teria se separado dela de qualquer maneira.

Esta linearidade do enredo, entretanto, é rompida logo ao início, pois o conto se inicia *in medias res*, quando Macomber, Margot e Wilson estão sob a tenda, tensos por causa da covardia de Macomber ao ser atacado pelo leão ferido. É só depois de doze páginas que o narrador onisciente irá nos contar o que acontecera, a partir da noite anterior, quando Macomber acordara e “ficara apavorado” ao ouvir os rugidos do leão, e tomamos conhecimento do “episódio do leão”, que irá se prolongar pelas próximas treze páginas. Daqui em diante, a narrativa segue a ordem cronológica dos acontecimentos: a caça ao búfalo, a morte de Macomber e o diálogo final entre Wilson e Margot.

Como a transposição fílmica modifica esta estrutura não-linear, pois inicia-se com o que (supostamente) ocorre após a morte de Macomber, para depois acrescentar episódios que antecedem a ida dos personagens à selva e só então retomar o conto na ordem cronológica dos acontecimentos e, considerando que nosso objetivo é apresentar o episódio da caça ao leão no texto e no filme, a fim de mostrar como em ambos se dá a personificação/humanização do leão, organizamos o seguinte roteiro:

1) apresentaremos uma breve análise da sequência fílmica até esta coincidir com a sequência textual: o momento em que Macomber, na tenda à noite, ouve apavorado os rugidos do leão;

2) analisaremos a “história do leão” no texto e na tela para compararmos como o leão é apresentado, em ambas as mídias, em sua individualidade felídea e simultaneamente humana.

### 1.2.1 O filme *The Macomber Affair*

Ao iniciarmos nossa análise com a transposição do conto de Hemingway para o cinema por Korda partiremos da seguinte indagação: se “as adaptações fílmicas são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes, transformados através de operações de seleção, ampliação, concretização e efetivação” (STAM, 2000, p. 66), de que maneira se deu esta adaptação do texto “original” para o “texto-alvo”, onde o novo texto retém elementos do texto-fonte?

Verificamos que o próprio título *The Macomber Affair* já indica uma modificação em relação ao texto “original”, pois a ênfase é retirada de “A

vida breve e feliz de Francis Macomber” – quando ele atira, sem medo, no búfalo que vem a seu encontro – para o triângulo amoroso Macomber-Margot-Wilson, o que é confirmado pela menção de “adapted from” *The Short Happy Life of Francis Macomber*” abaixo do título (Fig. 1).



Figura 1 – *The Macomber Affair* (0.17”).

A imagem da selva africana ao fundo também já antecipa o cenário no qual irá se desenrolar a ação. Entretanto, é o fotograma do mapa da África Oriental (Fig. 2), com o nome da cidade de Nairóbi visualizado à direita e, acima, a figura de perfil de um leão (Fig. 3), que irá nos situar melhor em relação aos eventos, antecipando, novamente, o local geográfico desta selva e a imagem de um de seus habitantes – o leão – dominando esta parte do mapa:



Figura 2 – Mapa da África Oriental (1.23”).



Figura 3 – Localização de Nairóbi (1.29”).

Os 14 minutos iniciais do filme, que não fazem parte do conto mas são sugeridos pela conversa final entre Wilson e Margot, após ela haver

atirado no marido – “Não se preocupe – retrucou Wilson. – Haverá alguma chateação com o inquérito, mas mandarei tirar algumas fotografias que lhe serão muito úteis nessa ocasião. (...) Tenho que mandar o carro até a orla do lago, a fim de que se telegrafe a Nairóbi para que um avião nos venha busca – a nós três, quero dizer...” (HEMINGWAY, 1999, p. 52) –, mostram um avião pousando à noite em Nairóbi, trazendo, além de Margot e Wilson, o corpo de Macomber; e, entre outros episódios (perguntas de repórteres, diálogos entre Wilson e Margot), Wilson recorda, num bar, seu primeiro encontro com Macomber e Margot.

Durante a conversa, Macomber observa os troféus de caça numa parede e, entre os chifres dos cervos, uma cabeça de leão. Este troféu, mostrando a potencial periculosidade do leão – as presas enormes, o olhar selvagem (Fig. 4) – além de prenunciar novamente as caçadas e o encontro com um leão real, pelo fato de o ponto de vista da câmera ser subjetivo – pois mostra a ação como se o olho da câmera fosse o olho de Macomber olhando o animal de baixo para cima (Fig. 5) –, sugere a superioridade do leão em relação a Macomber e o medo que irá sentir ao se defrontar com um leão real:



Figura 4 – Troféu da cabeça de um leão (13.26”)



Figura 5 – Wilson e Macomber olhando o troféu (13.40”)

O medo em potencial de Macomber diante do troféu irá se transformar em pavor a partir da noite seguinte, após chegarem ao acampamento de onde iriam iniciar as caçadas. Como de agora em diante o filme “segue” o roteiro do conto, apresentando os acontecimentos por meio das memórias do caçador Wilson, analisaremos a “história do leão” no texto e, em seguida, sua transposição à tela.

## 1.2.2 O episódio do leão no texto e na tela

O início e o final do episódio do leão são bem destacados no conto, pois, após o narrador onisciente ter revelado a sensação de vergonha e, principalmente, do medo que Macomber estava sentindo ao ouvir “ao longe ruídos da selva” (HEMINGWAY, 1999, p. 18) – confirmando que não conseguia esquecer a própria mulher como “testemunha duma vergonheira daquelas” (sua covardia e fuga diante do leão) –, ele recapitula os eventos anteriores ao presente da ação, por meio da ativação da memória de Macomber:

Tudo começara na noite anterior, quando acordara ao ouvir **os rugidos do leão**, vindos de algum lugar à margem do rio. Era um **ruído surdo**, ao fim do qual vinha algo parecido com uma **sequência de tossidas**, aparentemente tão próximo como se a fera estivesse do lado de fora de sua tenda. Macomber acordara naquela escuridão e ficara **apavorado**. (HEMINGWAY, 1999, p. 18).<sup>2</sup>

A transposição desta cena para o filme faz o espectador não só visualizar a expressão assustada de Macomber por meio do zoom de seu rosto (Fig. 6), mas também ouvir com ele o rugido do leão, tornando mais dramática sua participação nas emoções de Macomber, além de servir de prolepse para a caçada que terá lugar na manhã seguinte.



Figura 6 – Macomber ouve os rugidos do leão (26.49”)

Assim, se a presença do leão já se faz anunciar na noite anterior à caçada, apavorando Macomber com seus rugidos e tossidas, como se “a fera estivesse do lado de fora de sua tenda”, esses mesmos sons – tão

característicos – são repetidos, de madrugada, a potência de seu rugido fazendo o leão parecer, mais uma vez, como se estivesse ao lado, aumentando o sentimento de medo de Macomber: “Mais tarde, quando ainda estavam fazendo o desjejum à luz de lampiões, antes de o sol começar a se erguer, o leão rugira novamente, e Francis pensara que ele estivesse ao **lado** do acampamento” (HEMINGWAY, 1999, p. 18-19).

Mas é no final do desjejum, quando “o leão rugiu novamente, num tom cavo, profundo, numa reverberação que sacudiu o ar e terminou com uma espécie de gemido que se transformou num rosnado” (HEMINGWAY, 1999, p. 21) que se confirmam mais uma vez não apenas suas características físicas de rugir, tossir, grunhir e rosnar, mas também são sugeridas características semelhantes a de seres humanos, pois seu “gemido profundo” (*a deep-chested moaning*)<sup>3</sup>, com implicações de lamento, queixa, termina “num suspiro e num rosnado profundo” (*in a sigh and a heavy, deep-chested grunt*), como se estivesse prevendo seu fim.

Se no acampamento o grupo apenas ouvia os rugidos do leão, agora, ao partirem para a caçada, Macomber, Margot e Wilson avistam o leão pela primeira vez, quando este se aproxima do rio para beber água:

– Lá está ele – falou-lhe Wilson ao pé do ouvido. – Um pouco à frente, à direita. Desça e abata-o. **É uma peça fora do comum!** (*He’s a marvellous lion!*)

Macomber pôde ver o leão agora. Estava em pé, paralelo ao leito do rio, a **cabeçorra** voltada para onde eles estavam. A suave brisa matinal que soprava na direção deles agitava a **negra juba da fera**. **O leão parecia enorme**, visto em silhueta no alto do barranco, naquela luminosidade cinzenta da manhã, com seus **ombros altos e aquele corpanzil sólido e vistoso**. (HEMINGWAY, 1999, p. 22)

Esta descrição retrata o leão como Macomber o vê: “parecia enorme”, ombros altos, corpanzil sólido e vistoso, sua silhueta no alto do barranco sugerindo sua dominação sobre do espaço à sua volta e, portanto, ser o guardião deste espaço. Na transposição fílmica, o enquadramento permanece geral (Fig. 7), mostrando como, apesar da distância de oitenta metros, o olhar de Macomber o vê maior do que aparece na tela:



Figura 7 – O leão se aproxima do rio (32.50”)

Justifica-se, portanto, a pergunta que Macomber faz a Wilson, se não poderia atirar no leão de dentro do carro, o que é imediatamente rechaçado por ele (pois vai contra o código do caçador): “Não se deve atirar de dentro de um carro (...) Desça logo! Ele não vai ficar esperando o dia inteiro por você” (HEMINGWAY, 1999, p. 21-22).

O narrador onisciente concentra-se, em seguida e em contraposição, a descrever o leão observando o carro se aproximar e depois Macomber saindo dele, o que não o impede de descer ao rio para beber:

Macomber saiu do carro (...) pôs um pé no estribo e pousou o outro no solo. O leão permanecia **estático e majestoso**, olhando friamente (*coolly*) para o **carro**, um **objeto** que seus olhos apenas viam como um contorno vago, talvez um grande **rinoceronte**. Como a brisa soprava por cima dele, **nenhum cheiro de homem** chegava até lá, e ele ficou **observando aquele objeto** com alguma curiosidade, movendo suagrande cabeça para lá e para cá. **Sem demonstrar medo**, mas hesitando um pouco antes de descer a escharpa até o leito do rio para beber, tendo aquele **vulto estranho** diante de si, percebeu que **a figura de um homem** se destacava do vulto, avançando para ele. (HEMINGWAY, 1999, p. 23)

Neste trecho, Hemingway não apenas valoriza as características do leão, “olhando majestatica e friamente (*looking majestically and coolly*) para o carro” – “*majestically*” conotando inspirar respeito, revelar nobreza, ter aspecto imponente, ser de grande beleza; “*coolly*” sugerindo estar indiferente, calmo, senhor de si, reforçando o sentido e o simbolismo de “*majestically*”. Ambos

os termos remetem, destarte, ao simbolismo polivalente do leão – “A quietude e serenidade associados à força” – personificando sua figura.

Como Leech e Short (1981) comentam a respeito deste conto, Hemingway, num determinado momento da caçada ao leão, faz-nos ver os acontecimentos do ponto de vista do leão (p. 174). O simbolismo do leão adquire portanto ainda outras facetas na descrição de como o leão percebe as coisas à sua volta: “nenhum cheiro de homem” chegava até ele; observava o carro como um “objeto de contorno vago, talvez um grande rinoceronte”, sugerindo até a maneira como o leão percebe um “carro” – um vulto estranho – em contraposição à “figura do homem” – já conhecida por ele – avançando em sua direção. O fato de não sentir medo confirma sua soberania e aponta contrastivamente para o medo que Macomber já sentia e que culminará em sua fuga. As duas cenas abaixo, a primeira em plano geral, a segunda em plano médio, sugerem, pelo ângulo de filmagem, tratar-se do ponto de vista do leão observando o “objeto” e a “figura do homem” (Figs. 8 e 9) avançando para ele:



Figura 8 – O “objeto” observado pelo leão (32.17”)



Figura 9 – A “figura do homem” (33.00”)

Vejamos como continua a cena:

Dando-lhe as costas, buscou num salto a proteção das árvores, mas ouviu um estampido e **sentiu o impacto de uma sólida bala calibre .3006, espoleta de 13 gramas, que lhe mordeu o flanco e injetou-lhe algo muito quente no corpo, produzindo-lhe uma sensação de forte náusea**

**no estômago. Trotando pesadamente**, balançando a pança cheia de comida, passou por entre as árvores e buscava esconderijo no meio do capinzal alto quando **ouviu novo disparo e percebeu** algo passar zunindo por cima dele, cortando o ar. **Mais um disparo, e, agora, sentiu o golpe que lhe atingiu as costelas inferiores e também foi fundo em seu corpo, trazendo-lhe imediatamente à boca um jorro de sangue quente e espumante.** Correu o quanto pôde até chegar ao capinzal, onde se **agachou**, ficando à espera, invisível, de que aquele homem, com o pau barulhento nas mãos, se aproximasse dele o bastante para que o pudesse **atacar.** (HEMINGWAY, 1999, p. 23)

Hemingway, ao ressaltar a dor e o sofrimento do leão ao ser atingido pelas balas, demonstra não só sua sensibilidade para com este animal que ele próprio, como caçador, já havia caçado, mas nos faz compreender como agora o leão está pronto para o ataque. Assim, às características simbólicas do leão de “poder soberano, força nobre, virilidade, vigilância” são agora acrescentadas as características de “deus vingador, selvageria, força, furor”, que serão exercidas para atacar seu inimigo – o homem. Na transposição fílmica, vemos na primeira cena, em plano geral (Fig. 10), o leão buscando esconderijo e, na segunda, o leão escondido no capinzal, quase invisível (Fig. 11), aguardando o momento do ataque, o *zoom in* nos aproximando do animal e, assim, do perigo em potencial que encerra:



Figura 10 – O leão busca esconderijo (33.34”)



Figura 11 – O leão escondido no capinzal (39.46”)

Contrastando ironicamente as ações e sensações do leão ferido – sua dor e náusea após os tiros de Macomber, enquanto corria para se esconder –, o parágrafo seguinte apresenta o mesmo episódio do ponto de vista do caçador, ressaltando a falta de sensibilidade de Macomber enquanto atirava no animal, pois estava preocupado apenas com seu medo e sua própria segurança:

**Macomber não tinha a menor idéia de como o leão estava se sentindo.**

Apenas sabia que suas próprias mãos tremiam e que suas pernas pareciam pesadas demais para se mover. (...) **O leão**, ao ver seu vulto destacar-se da silhueta do carro, **virou-lhe as costas e deu um salto em direção às árvores**. Macomber disparou e ouviu um ruído penetrante que lhe indicou ter atingido o alvo, embora o animal continuasse correndo. Disparou de novo, e todos viram que a bala atingiu o solo pouco à frente dele. Disparou uma terceira vez, lembrando-se de baixar o cano, e todos também viram que **a bala atingira de novo o animal, mas ele acelerou o passo e se escondeu no capinzal alto** antes que Macomber pudesse armar o ferrolho para mais um tiro. (HEMINGWAY, 1999, p. 24)

A transposição fílmica também revela, em close, este contraste entre caça e caçador, ao ressaltar a figura de Macomber (Fig. 12) atirando com seu rifle Springfield:



Figura 12– Macomber atirando no leão (33.19”)

O narrador onisciente apresenta em seguida o final da “história do leão”: o animal ferido, sofrendo, cheio de ódio, aguardando o momento

de revidar; o ataque, a fuga de Macomber e a morte do leão, abatido por Wilson. Este episódio se inicia após Wilson, Macomber e os batedores irem atrás do animal ferido, escondido no capinzal, aguardando a cada instante seu ataque, pois, como Wilson comenta, um leão ferido “atacará sempre” (HEMINGWAY, 1999, p. 26):

Cerca de trinta e cinco metros adiante, escondido no capinzal, o **grande** leão permanecia colado ao solo. Com as orelhas voltadas para trás, seu único movimento era uma ligeira agitação da **longa cauda** que terminava num tufo de **pêlos pretos** ele ficara à espreita tão logo alcançara esse esconderijo, sentindo-se **mal com o ferimento na barriga cheia**, e também com o outro, **nos pulmões**, que lhe trazia uma **espuma sanguinolenta** à boca cada vez que respirava. Seus flancos estavam **quentes e úmidos**, e as moscas não saíam dos buracos que a balas **de aço** tinham feito em seu couro de **cor caramelada**. Os **grandes** olhos **amarelos**, estreitados pelo **ódio**, estavam fixados à frente, apenas piscando quando a **dor** causada pela respiração o dominava, e suas **garras** se enterravam na terra macia, crestada pelo sol. (HEMINGWAY, 1999, p. 28-29)

A citação – destacando as características físicas e simbólicas do leão – estabelece um contraste entre a beleza do animal e o dano causado pelas balas, levando-o, pela dor e pelo ódio, a preparar sua investida final. O trecho fornece também, segundo Leech e Short (1981, p. 183), um registro objetivo do leão ferido, os qualificativos acrescentando especificidade: Hemingway não nos diz o que sentir, mas nossas imaginações trabalham sobre esses detalhes para evocar, por um lado, uma sensação de piedade pelo sofrimento do animal; por outro, a percepção da ameaça que o leão representa para os caçadores que agora têm de rastrear-lo. A emoção gerada por esta descrição aparentemente sem emoções é bem complexa e ambivalente. Está de acordo com a teoria da omissão de Hemingway, pela qual a significância do texto vem através do que não foi dito, mas implicado, tanto quanto através dos significados das palavras na página: a parte omitida iria reforçar a história e fazer as pessoas sentirem algo mais do que elas compreendem

A descrição continua, ainda do ponto de vista do leão, enfatizando novamente, num crescendo dramático, a convergência dos sentimentos de

dor, mal-estar e ódio com a concentração necessária para poder atacar seus inimigos e, em seguida, sua furiosa investida:

Todo ele era dominado pela **dor, mal-estar e ódio**, e tudo o que restava de sua **força** se concentrava numa absoluta **atenção**, preparando-se para disparar. Podia ouvir a fala dos homens e esperava, disposto a fazer um **ataque fulminante** assim que eles se aproximassem do capinzal. Acompanhando suas vozes, a cauda se erguia e baixava, **tensa**. Quando as vozes chegaram mais perto dele, **o leão rosnou e tossiu, saltando à frente com toda fúria**. (HEMINGWAY, 1999, p. 28-29)

Na transposição fílmica, este é o único *close* que temos do leão enquadrando sua cabeça, ressaltando sua beleza e força física em contraste com sua dor, ódio e concentração para o ataque (Fig. 13); e, na seqüência, num plano geral, o leão “saltando à frente com toda fúria” (Fig. 14):



Figura 13 – Close do leão (40.18”)



Figura 14 – O leão atacando (40.53”)

A citação seguinte descreve a arremetida final do leão e sua luta heroica até morrer, enquanto Macomber fugia, covardemente, em direção ao rio:

[...] Seguindo Wilson a pequena distância, rifle armado, Macomber avança com passos hesitantes. Foi o primeiro a ouvir **o rosnar amortecido pelo sangue que o leão soltou**, e a ver o sacolejar violento das hastes de capim. Quase sem se dar conta disso, começou a correr desesperadamente, dominado por terrível pânico, na direção do rio.

Estava correndo, aos tropeços, quando ouviu o ra-ra-bum! do pesado rifle de Wilson, seguido imediatamente de outro disparo – ra-ra-bum!. Voltou-se e viu **o leão, horrivelmente desfigurado (metade de sua cabeça parecia ter ido pelos ares), arrastando-se em direção a Wilson**, logo à beira do capinzal, enquanto o caçador profissional, (...) fazendo cuidadosa pontaria, disparou uma terceira vez – ra-ra-bum! –, imobilizando por fim **o corpanzil da fera, cuja cabeçorra mutilada tombou por terra**. (HEMINGWAY, 1999, p. 29-30)

Como revelam a sequência textual acima e, abaixo, a fílmica (Figs 15, 16 e 17),



Fig. 15 – O leão é ferido (40.59'')



Fig. 16 – O leão tomba (41.00'')



Fig. 17 – O leão morre (41.02'')

– na qual a câmera, em momentos, parece seguir as ações pelos olhos do leão e, outras vezes, pela visão do caçador –, atingimos o ápice da personalização, coragem e heroicidade do leão: avançando e lutando, ferido, até a morte.

Assim Hemingway, ao fazer-nos penetrar nos sentimentos e ponto de vista do animal, contrastando-os com a visão insensível de Macomber – para quem o leão ferido é um simples objeto de caça, ele próprio apavorado diante da perspectiva de ser atacado –, o simbolismo do leão, agora como “deus vingador” que mostra sua “selvageria, força, e furor”, completa a visão polivalente e polisêmica que o escritor nos proporcionou.

O trecho que segue, por sua vez, exprime bem o impacto que a fuga de Macomber causou em Wilson e nos nativos e, ao mesmo tempo, em si próprio:

Macomber ficou parado na clareira onde chegara, com o rifle armado ainda nas mãos, e os três homens – o caçador branco e os dois auxiliares nativos – olharam para ele com desprezo. Vendo o animal morto, Macomber se aproximou de Wilson, sua altura justificando ainda mais a censura dos outros.

Wilson olhou para ele e disse: Quer tirar uma fotografia com o leão? Não – respondeu. (HEMINGWAY, 1999, p. 30)

O fato de Wilson perguntar se Macomber queria tirar a fotografia de praxe com o leão abatido e a negativa de Macomber, envergonhado de sua covardia, nos remete, por outro lado, ao próprio Hemingway, exímio caçador, posando ao lado do leão que abatera (Fig. 18), tornando assim o diálogo acima duplamente relevante:



Figura 18 – Fotografia de Hemingway com um leão abatido  
Fonte: <http://www.nouveaubohemian.wordpress.com/2011/07>

É apenas Wilson que admira o porte desse leão, tanto ao avistá-lo pela primeira vez – “É uma peça fora do comum!” (HEMINGWAY, 1999, p. 22) (“*He’s a marvellous lion*”) – como depois de matar o animal, ao fazer “um comentário seco e direto: – era mesmo um leão e tanto!” (HEMINGWAY, 1999, p. 30) (“*Hell of a fine lion*”), evidenciando como até um caçador profissional, que precisa manter frieza para caçar animais, admirava este leão.

O fato de ninguém dizer “uma só palavra” até retornarem ao acampamento, (HEMINGWAY, 1999, p. 31), demonstra o quanto a covardia

de Macomber havia afetado a todos. É só durante a caçada aos búfalos, no dia seguinte, e após sua mulher o ter traído mais uma vez, que Macomber irá, por meio de seu ódio crescente, adquirir a coragem para enfrentar sua mulher e os búfalos, levando ao desenlace já conhecido.

Hemingway finaliza a “história do leão” concedendo ainda um parágrafo inteiro a ele, ao retomar sua caçada, sofrimento e morte e assim valorizando, outra vez, a coragem, força e heroicidade do leão contrapostos à ignorância de Macomber a respeito dos sentimentos do animal antes de ser atingido, ao ser mortalmente ferido e ao procurar vingar-se de seu agressor, como também a respeito dos sentimentos de Wilson para com o leão:

Foi assim que se deu o episódio envolvendo o leão. **Macomber não tinha a menor idéia de como o animal se sentira antes** de começar sua arrancada final, **nem** quando a bala calibre .505, com um impacto da ordem de duas toneladas, o atingira na boca, **nem**, ainda, quando ele se arrastara, já mortalmente ferido e com um segundo tiro tendo-lhe arrasado o quarto traseiro, rumo àquele pau que dava estouros e liquidara com ele. **Wilson tinha alguma idéia** a respeito disso, pois dissera que o animal “era um leão e tanto!”, mas Macomber não podia saber o que o caçador profissional guardava em silêncio dentro dele. (HEMINGWAY,1999, p. 31)

Deste modo, se em Hemingway temos a apresentação do episódio do leão destacado sob três perspectivas – enfatizando a humanidade e coragem do leão, a insensibilidade de Macomber e a admiração de Wilson pelo leão –, na transposição fílmica essa perspectiva está atenuada: mesmo que Wilson elogie o porte e magnificência do leão, tanto vivo como depois de abatido, o ponto central continua a ser o triângulo amoroso Macomber /Margot/ Wilson, já apontado no título *The Macomber Affair*.

Verificamos ainda que nas cenas do filme seguimos praticamente apenas o ponto de vista do caçador – talvez pelo fato de, na época, ainda não haver os recursos cinematográficos atuais para apresentar, em close, a intensidade emocional dos sentimentos e reações do leão – e, portanto, a mídia plurimidiática do cinema perde esta dimensão humana e trágica que Hemingway acrescentou à figura do leão, pois não captou, como o fez

Hemingway, o leão como ser vivo, ferido e sofredor, mas mesmo assim retaliando corajosamente seus perseguidores até morrer.

Se um dos temas mais importantes deste conto é a coragem – a coragem demonstrada por Wilson como caçador, e que falta a Macomber, não só ao enfrentar o leão, mas também ao enfrentar a esposa; e, ao adquirir coragem como consequência da traição da esposa, Macomber, ao enfrentar o búfalo, forja a identidade que quer: a coragem de enfrentar animais selvagens e a coragem de enfrentar sua mulher (BAKER, 1972, p. 118-126) – poderíamos ainda acrescentar a este tema a coragem do leão como a mais pura – pois ela faz parte de sua natureza felídea e simultaneamente humana – e que ele demonstra e exerce até o final.

Portanto, ainda que os objetivos do filme como um todo sejam outros em relação ao conto, pois na adaptação do texto original para o texto alvo foram realizadas, entre outras, operações de seleção e ampliação – como comentado em relação ao título e ao início do filme – e, em relação ao hipotexto da “história do leão”, ocupando 13 páginas de um total de 45 (30%) do conto, ele ter sido reduzido no hipertexto a aproximadamente 15’ de um total de 1:25’(18%) do filme, perdeu-se a ironia trágica do episódio do leão: seres “humanos” abatendo animais magníficos pelo prazer da caça. Essa omissão, no filme, da importância que Hemingway atribuiu ao leão ao transformá-lo no herói deste episódio — redimindo-se, talvez, de sua própria atuação como caçador — não significa “traição”, como salienta Stam, ao comentar sobre a “quimera da fidelidade”: o desapontamento que o leitor sente, ao ver que a adaptação fílmica falhou em captar as características narrativas, temáticas e estéticas fundamentais da fonte literária (2000, p. 54). Significa, sim, que devemos dar mais atenção às reações dialógicas e acolher bem as diferenças entre as mídias (STAM, 2000, p. 76). Por outro lado, essa omissão também nos remete ao provérbio citado “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça”, pois o filme continua a ter – em Wilson como o caçador contratado e em Macomber como o herói acovardado – os caçadores como os heróis da narrativa.

## Consideração final

Mesmo tendo apresentado apenas um recorte do imenso material existente sobre o leão, esperamos que esta leitura intertextual e intermediática de sua figura como personagem polivalente e polisêmica na literatura e no cinema, a fim de investigar como se dá, no texto e na tela, o resgate da humanidade deste animal, leve adiante um discurso dialógico e intercultural que aponte para novas possibilidades de se refletir sobre o animal e o humano.

---

### Notas

<sup>1</sup> As fábulas de Esopo e de La Fontaine podem ser acessadas na Wikipédia.

<sup>2</sup> Todas as ênfases são da autora deste trabalho.

<sup>3</sup> Quando a tradução usada difere do original inglês, acrescentou-se o original, entre parênteses. Ver Referências.

## REFERÊNCIAS

*A BIBLIA SAGRADA*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1949.

ACHEBE, C. Entrevista ao *Paris Review*, 1994. In: Revista *TIME*, p. 13. April 8, 2013.

ÂNDROCLES E O LEÃO. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki>. Acesso em: 30 out. 2013.

BAKER, C. “The two African Stories”. In: *Ernest Hemingway: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall: 1962. p. 118-126.

\_\_\_\_\_. *Hemingway: The Writer as Artist*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/>. 1972. Acesso em: 23 set. 2013.

BAUM, L.F. *O mágico de Oz*. Disponível em: <http://aliliindica.blogspot.com.br/>. Acesso em: 22 out. 2013. o

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. v. I. Paris: Seghers, 1969.

CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

COUTO, M. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DANIEL NA COVA DOS LEÕES: Disponível em: [http://xodonacidade.blogspot.com/2009\\_01\\_01\\_archive](http://xodonacidade.blogspot.com/2009_01_01_archive). Acesso em: 30 ago. 2013.

*ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*, Micropaedia, vol. VI. Chicago: The University of Chicago, 1979.

ESOPO. Fábulas. Disponível em [http:// pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas de Esopo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas_de_Esopo). Acesso em: 03 ago. 2013.

FRASER, J.G. *The Golden Bough*. London: Macmillan, 1974.

HEMINGWAY, E. “The Short Happy Life of Francis Macomber”. In: *The American Tradition in Literature*. v. 2. New York: Norton & Company, 1962. p. 1353-1379.

\_\_\_\_\_. “A vida breve e feliz de Francis Macomber”. In: *Contos de Ernest Hemingway*. v. 2. Trad. Ênio da Silveira e José J. Veiga. Rio: Bertrand Brasil, 1999. p. 7-52.

Hércules e o leão de Neméia. Disponível em: <https://www.google.com.br>. Acesso em: 30 ago. 2013.

LA FONTAINE. J. de. Fábulas. Disponível em [http:// pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas de La Fontaine](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas_de_La_Fontaine). Acesso em: 03 set. 2013.

LEECH, G. N.; SHORT, M. H. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman, 1981.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/As Cronicas de Nárnia](http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Cronicas_de_Nárnia). Acesso em: 12 set. 2013.

KORDA, Z. Director. *The Macomber Affair*. A United Artists Release.1947.

*O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. Disponível em: [sotaoeporao.blogspot.com](http://sotaoeporao.blogspot.com). Acesso em: 30 ago. 2013.

O leão e o rato. Disponível em: [pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas de Esopo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas_de_Esopo). Acesso em 30 ago. 2013.

O leão apaixonado. Disponível em: <http://google.com.br>. Acesso em: 30 ago. 2013.

O leão e os três touros. Disponível em: <http://sitededicas.ne10.uol.com.br/fabula19a.htm>. Acesso em: 30 ago. 2013.

O leão e o mosquito. Disponível em: <http://contosencantar.blogspot.com>. Acesso em: 30 ago. 2013

*O mágico de Oz*. Disponível em: <http://senhortinteiro.blogspot.com>. Acesso em: 30 ago. 2013.

*O Rei Leão*. Disponível em: [imagensgratis.com.br](http://imagensgratis.com.br). (<http://aliliindica.blogspot.com.br>). Acesso em: 30 ago. 2013.

STAM, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”. IN: NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

*The Chronicles of Narnia*. Disponível em: [papel.deparedede.com.br](http://papel.deparedede.com.br). Acesso em: 30 ago. 2013.

VRIES, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1976.

---

### **Sigrid Renaux**

Pós-Doutora em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de Chicago, EUA. Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela USP. Professora Titular do Mestrado em Letras – Teoria Literária – da UNIANDRADÉ. Professora Titular de Literaturas de Língua Inglesa da UFPR (aposentada).

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 22 de outubro de 2013.

ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 245 p.

Caio Fernando Abreu (1948-1996), escritor consagrado da literatura brasileira, agraciado com diversos prêmios, insere-se entre aqueles que se dedicaram de modo intenso ao jornalismo e à literatura. Na literatura, seus romances, contos, poemas e peças teatrais permanecem atuais e, conseqüentemente, universais, servindo de inspiração para leitores e novos escritores. No jornalismo, suas crônicas, que muitas vezes oscilam entre o literário e o não literário, abarcam a “circunstância do registro de como os nervos das pessoas estão sendo tocados pelos estímulos da mídiassfera”, destaca Moriconi (2012, p. 13).

O talento de Caio como cronista pode ser apreciado, para quem não teve a oportunidade de acompanhá-lo em vida, no livro *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996), publicado em 2012. Essa obra compõe-se de cento e nove crônicas divididas e organizadas, conforme o sumário, em três momentos, com os seguintes títulos: “(1986-1988)”, composto de 66 textos; “(1993-1996)”, composto de 39 textos, e “Crônicas sem data”, composto por 4 textos, todas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo* no decorrer de dez anos (1986-1996), selecionadas por Lara Souto Santana e Liana Farias. Antecedendo as crônicas, destacam-se dois paratextos, a “Nota editorial”, da própria editora, e “Escrita vertiginosa”, de Italo Moriconi.

O primeiro cumpre a função de apresentar e justificar a publicação salientando que as crônicas “gravitam em torno de temas como amor, morte, política, sexualidade e solidão, segundo a ótica e a dicção inconfundíveis de Caio Fernando Abreu, ou apenas Caio F. – como ele assinava seus textos!” (Nota, p. 11) e explicar a origem do título, ou seja, que ele foi escolhido a partir da crônica “Querem acabar comigo”, de 24/04/1987, onde, no quarto parágrafo, o cronista, falando da “escassez de tempo” e do conjunto de coisas que tem para fazer “pilhas de cartas não respondidas, livros que só comeci a ler e não consigo terminar (...), pilhas de discos não ouvidos (...)”, afirma: “E a vida gritando nos cantos” (p. 91).

O segundo, “Escrita vertiginosa”, dedica-se a mostrar a relação de Caio com sua escrita, destacando que ele “tinha perfeita noção da diferença quase abissal entre a escrita da crônica e a da literatura de ficção (...). É por

ocupar um plano mais detidamente simbólico e poético que a ficção se distancia da crônica.” (p. 13-14). O autor de “Escrita vertiginosa” salienta ainda que as crônicas de Caio “são crônicas em movimento, para quem está em movimento” (p. 13).

Ao assumir para si o papel de “intérprete aparelhado”, o cronista nos oferece uma visão pessoal e particular, porque repensa “pelas vias da emoção aliada à razão”, acerca do tema e/ou episódio selecionado, incluindo, geralmente, dados ou elementos que ultrapassam o caráter meramente informativo. Nessa perspectiva, a crônica nasce de um fato ou de uma “circunstância” do cotidiano eleito pelo cronista, que passa a tratá-lo de forma especial, transformando e/ou recriando-o a partir de sua visão de mundo e de sua subjetividade, mostrando o que o levou a compartilhar tal acontecimento com o universo de leitores. Dependendo da “circunstância” escolhida pelo cronista e da forma como ele a retrata, revela-se, muitas vezes, a sensação de uma conversa direta ou de um diálogo explícito com o leitor, sugerindo, portanto, uma tentativa de dividir essa experiência ou de simplesmente revelar seu ponto de vista sobre o assunto abordado.

Destaca-se, ainda, que, em função dessa capacidade de repensar acontecimentos pelas vias da emoção aliada à razão, o cronista abre caminho para a oscilação da crônica entre o jornalismo e a literatura, caracterizando-se, por isso, como um gênero híbrido. Esse hibridismo nota-se, também, se considerarmos a possibilidade de aproveitar, na crônica, elementos próprios de outros gêneros textuais como, por exemplo, do relato ficcional. Tal aproveitamento definirá a transitoriedade do texto, ou seja, se literário, será lido por várias gerações, se jornalístico, no dia seguinte já teremos outra “circunstância”, outra crônica, outro ponto de vista e outro posicionamento.

Essa caracterização da crônica, mesmo que breve, revela-se no livro *A vida gritando nos cantos* (2012), de Caio Fernando Abreu, porque mostra a capacidade de repensar acontecimentos pelas vias da emoção aliada à razão. Nas crônicas, acompanha-se o cronista, Caio F., falando sobre si mesmo e sobre os outros, numa dimensão que vai além do egocentrismo, porque se mostra um sujeito envolvido com seu tempo e respectivos acontecimentos da mesma forma que se volta para o seu trabalho como cronista semanal, como ocorre nas crônicas “Querem acabar comigo” e “Despedida provisória”, publicadas em 29/04/1987 e em 02/12/1987, respectivamente.

Em “Querem acabar comigo” tem-se a oportunidade de ler o desabafo do narrador, Caio F., sobre o processo de criação de suas crônicas, ou melhor, sobre a dificuldade de ter um assunto ou uma “circunstância”, de acordo com Sá, para a crônica semanal. Segundo o narrador<sup>4</sup>, é segunda-feira, são nove horas da manhã, e ele está sentado “na escrivânia, mas hoje não tenho nada a dizer. Quase nada. Ou o que teria a dizer são as coisas que só interessam a mim, não a quem lê. Então, hoje vocês vão ter paciência comigo. Hoje tem sessão queixa” (p. 90). Na falta de uma “circunstância” específica e de interesse coletivo, já que o que ele tem a dizer só interessa a ele, Caio F., elege como assunto “sessão queixa”, informando, primeiro, que neste dia todos terão de “ter paciência” com ele. Para conformar a “sessão queixa”, que por si só sugere o caráter introspectivo e memorialístico do texto, Caio apresenta um balanço de sua atividade: “andei fazendo as contas: há treze meses escrevo aqui, uma vez por semana. São pelo menos cinquenta e duas semanas, pelo menos cinquenta e duas crônicas como esta. Eu acho muito” (p. 90). Nesse balanço, ele afirma que não consegue escrever sem sofrer, mesmo quando se diverte e que está cansado, porque “não é simples escrever, não é um processo automático, do tipo sente e escreve” (p. 90).

O tom introspectivo encontra-se também na crônica “Despedida provisória”, publicada oito meses depois de “Querem acabar comigo”, que tem como ponto de partida a mesma situação da crônica anterior: escrevendo na manhã de segunda-feira. A diferença é que nessa segunda-feira o céu “está muito azul” e o cronista tem a “circunstância”: despedida rápida, provisória, porque vai ficar um tempo sem escrever no jornal (p. 137), “um pouco porque vou viajar, tenho um trabalho a fazer no Rio de Janeiro. Mas principalmente porque preciso de tempo – me dar um tempo, sabe como? Ando meio esvaziado.”

O motivo de andar “meio esvaziado” deve-se à finalização do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, sobre o qual não se sente capaz de falar, mas que “está pronto, entregue”, que “foi demorado, foi difícil, talvez mais difícil que qualquer outro dos anteriores”. Na sequência, mesmo tendo dito que não se sente capaz de falar sobre o livro, Caio fala sobre ele, revelando que foi escrito “para não morrer”, adiando a conversa para abril, quando será publicado (p. 137).

No que se refere aos outros ou sobre outros sujeitos, há referências significativas relacionadas ao mundo das artes, em especial à música e à

literatura. Dentre elas, por exemplo, a crônica “Para Rita Lee, com amor e irritação”, de 08/01/1995, na qual se dirige à cantora ressaltando, primeiro, o amor e a admiração que sente por ela, segundo, a preocupação com a saúde dela, após se inteirar que ela tinha sido internada no hospital, terceiro, dizendo a ela: “não pode você ficar mal, Rita. Você tem responsabilidades. Não falo nem de filhos, trabalho, essas coisas. Falo de mim e de nós que te amamos tanto e pra quem você deu tantos toques bons de vida nos últimos pelo menos, sei lá, quase trinta anos. Você tranqüilizou a todas as ovelhas negras das famílias (...)” (p. 204).

Na mesma temática musical e amorosa, escreve sobre o show “Estava escrito”, de Ney Matogrosso, “Ney Matogrosso, muito além do bustiê”, de 03/02/1995, na qual ele afirma: “Ney foi o anjo enviado por Deus para que o brasileiro compreenda melhor sua louca identidade de homem-mulher unidos num só: pássaro-tigre, cobra-borboleta, miséria-esplendor. Muito além do bustiê, Ney Matogrosso parece uma tese de mestrado ao vivo sobre a ambiguidade deste país. Tê-lo entre nós nos deixa mais nítidos e mais felizes também, pois a clareza dele é bela e como ele é nós, épico e arquetípico, nos tornamos belos através dele e muito mais livres e muito mais nobres.”

No que se refere à literatura, em várias crônicas, do conjunto tão bem selecionado por Lara e Liana, tem-se a oportunidade de conhecer um pouco mais do Caio leitor, porque em quase todas elas há referências literárias a partir dos nomes de autores ou de obras ou ainda de versos ou fragmentos de obras citados, que garantem ao texto, além da circunstância temática tratada naquele dia, um jogo intertextual significativo e particular, que propicia ao leitor a oportunidade de ultrapassar o caráter meramente informativo da crônica.

É nessa perspectiva que a crônica de Caio F. se insere na caracterização de Jorge de Sá, ou seja, ela oferece uma visão pessoal e particular acerca do tema/episódio selecionado pensado “pelas vias da emoção aliada à razão”. Tal conclusão reafirma também o papel do cronista: “ser o porta voz, o intérprete aparelhado para nos devolver aquilo que a realidade não gratificante sufocou: a consciência de que o lirismo no mundo de hoje não pode ser a simples expressão de uma dor de cotovelo, mas acima de tudo um repensar constante pelas vias da emoção aliada à razão”.

Portanto, a leitura de *A vida gritando nos cantos* possibilita rever e/ou conhecer o Caio F. cronista, consciente dessa função, como se confirma na

crônica ‘Querem acabar comigo’, na qual afirma: “para escrever é preciso ver o mundo”, ou seja, para uma crônica nascer é necessária uma “circunstância”, porque “não se arrancam palavras do nada”, elas “brotam de coisas de seres vivos”.

Convém, por fim, salientar, ainda, que o tom introspectivo, próprio da crônica, isto é, o cronista falando de si mesmo ou de outros, é a vida que está sendo focalizada por um viés disposto a alcançar um amplo contingente humano, sem dar uma resposta, mas disposto a sugerir parar, refletir, seguir, como se confirma no último parágrafo de ‘Querem acabar comigo’:

Parar como param os monges budistas. Parar e olhar. Só um minuto. Pronto: agora tenho que sair correndo outra vez para ganhar a vida. Ganhar ou perder? Eu sei a resposta. Mas posso cantar baixinho um velho Roberto Carlos, aquele assim: “Querem acabar comigo / isso eu não vou deixar”. Juro que não.

---

**Regina Kohlrausch**

regina.kohlrausch@pucrs.br

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora Titular da Faculdade de Letras da PUCRS.

Resenha recebida em 23 de setembro de 2013.

Resenha aceita em 12 de outubro de 2013.

## **dossiês temáticos das próximas edições**

2014, v. 12, n. 1: Textualidades memorialísticas  
2014, v. 12, n. 2: Releituras contemporâneas do gótico

2015, v. 13, n. 1: Poesia e teatro brasileiros  
2015, v. 13, n. 2: Poesia e teatro de expressão inglesa

2016, v. 14, n. 1: Intermedialidade: literatura e cinema  
2016, v. 14, n. 2: Intermedialidade: literatura e pintura

2017, v. 15, n. 1: Literatura fantástica brasileira  
2017, v. 15, n. 2: Literatura fantástica de língua inglesa

### **Datas de submissão de trabalhos**

número 1: 30 de maio

número 2: 30 de setembro

### **Endereços eletrônicos para envio de trabalhos**

brunilda9977@gmail.com

ascamati@gmail.com

### **Endereço para correspondência**

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Cidade Universitária

Mestrado em Teoria Literária

*Scripta Uniandrade*

Rua João Scussiato, n. 1, Santa Quitéria

80310-310 Curitiba, PR

## normas para submissão de trabalhos

- 1 Os trabalhos entregues para apreciação e possível publicação na revista *Scripta Uniandrade* do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade – deverão seguir os seguintes parâmetros:
  - Ser preferencialmente inéditos.
  - Ser redigidos em português ou inglês.
  - Ter no mínimo 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e no máximo 20 páginas (cerca de 8000 palavras).
  - Incluir o título em português e inglês.
  - Incluir dois resumos (de 100 a 120 palavras cada um), antes do início do texto, um em português e outro em inglês.
  - Incluir, após os resumos, palavras-chave (de três a seis) em português e em inglês.
  - Ser digitados em folha A4, com espaçamento 1,5, fonte Arial 11.
  - Incluir no corpo do trabalho, entre aspas, citações de até três linhas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento simples, fonte Arial 10, e não conter aspas.
  - Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Exemplo: (MILLER, 2003, p. 45-47).
  - Incluir apenas notas explicativas no final do texto.
  - Seguir as normas da ABNT quanto à digitação das referências a serem incluídas depois da conclusão do texto.
    - Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.
    - Para artigos publicados em revistas e periódicos, a entrada deverá ter o seguinte formato: ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, 2. série, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.
    - Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato: LIMA, G. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.
    - Ser enviadas aos editores, como anexo, via e-mail, sem identificação. A identificação deve ser enviada em outro anexo e conter o título do trabalho, o nome do autor e, em forma corrida, a titulação, a instituição da titulação, a instituição à qual está vinculado, o cargo que ocupa, o e-mail e o número do telefone.

- 2 Os autores deverão ser doutores ou pós-doutores e estar vinculados a uma IES. Exceções serão analisadas pelo Conselho Editorial.
- 3 Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.
- 4 Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.
- 5 O Conselho Editorial poderá recusar trabalhos que não atendam às normas incluídas na página anterior.
- 6 Depois de aceitos pelo Conselho Editorial, os trabalhos de pesquisa serão submetidos ao Conselho Consultivo para leitura, análise e parecer.
- 7 Por via eletrônica, o Conselho Editorial comunicará ao autor a avaliação feita por membros do Conselho Consultivo.
- 8 Artigos aprovados com restrições serão encaminhados aos autores para correções e/ou alterações. Em caso de não atendimento das solicitações dos consultores, a Comissão Editorial se reserva o direito de recusar o artigo.
- 9 Os artigos serão revisados por profissionais da área antes da publicação.
- 10 O direito de cópia referente aos artigos publicados pertence à Uniandrade.
- 11 O envio do artigo para publicação implica na aceitação das condições acima citadas.