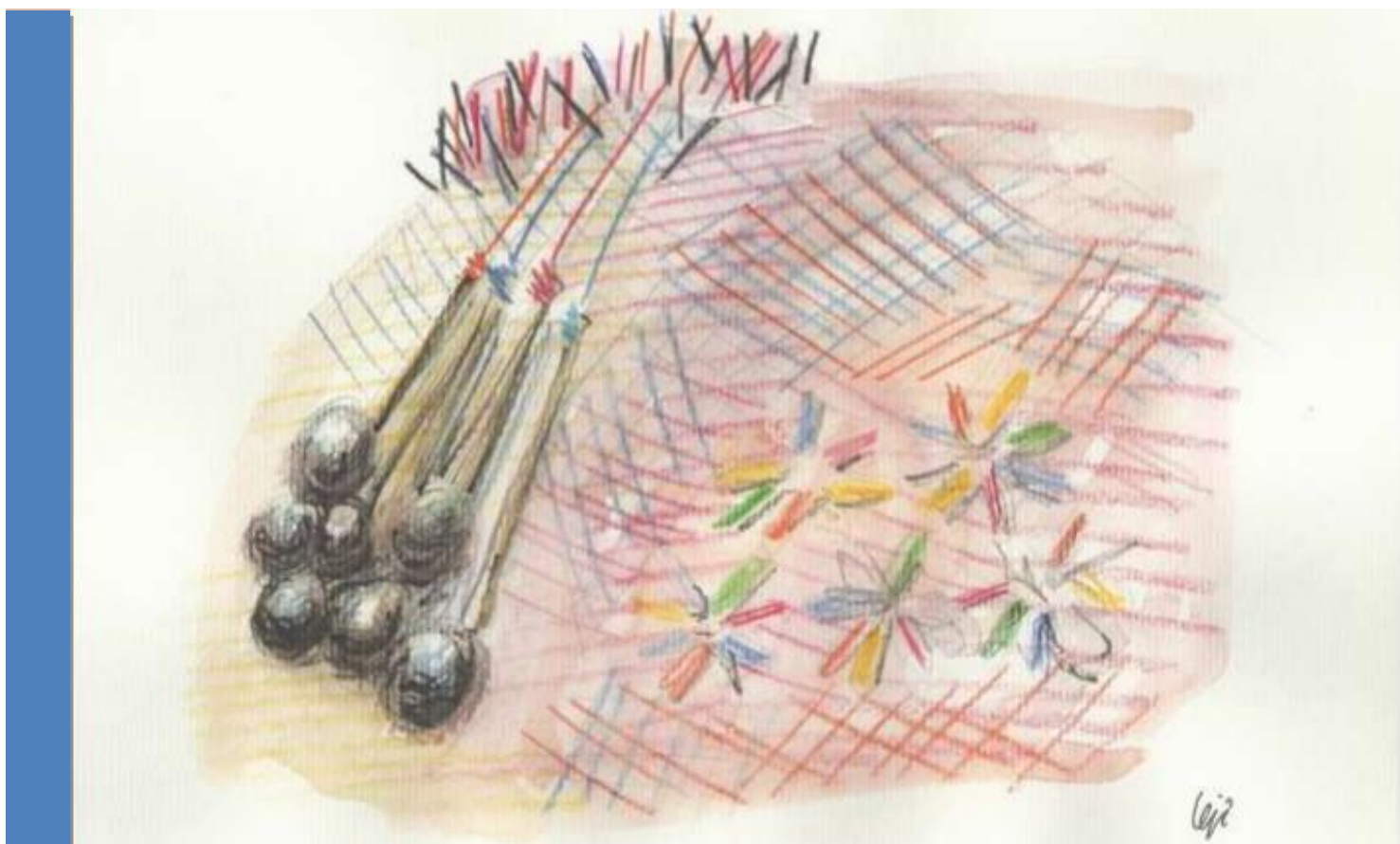


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras UFC

ISSN 1980-4571

Ano IV – nº 4 – setembro de 2014



Temática Livre



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS DA UFC

Conselho Editorial da Revista Entrelaces

Conselho Executivo

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC
Jéssica Thais Loiola Soares – UFC
Nathan Matos Magalhães – UFC
Sayuri Grigório Matsuoka – UFC

Editores de Arte, Diagramação e Web

Prof. José Leite de Oliveira Júnior – UFC
Nathan Matos Magalhães – UFC

Revisores

Amanda Jéssica Ferreira Moura
Francisco Romário Nunes
Francisco Wilton Lima Cavalcante
João Luiz Teixeira de Brito
Juliana Braga Guedes
Leonildo Cerqueira Miranda
Maria Sárvia da Silva Martins
Nathalie Sá Cavalcante
Raquel Barros Veronesi
Solange Maria Soares de Almeida

Conselho Consultivo

Prof^a. Ana Marcia Alves Siqueira - UFC
Prof^a. Ana Maria César Pompeu - UFC
Prof^a. Ana Maria Domingues de Oliveira - UNESP - ASSIS
Prof. Álvaro Santos Simões Júnior - UNESP - ASSIS
Prof. Carlos Augusto Viana da Silva - UFC
Prof. Cid Ottoni Bylaardt - UFC
Prof. Dumar Daniel Rinaldi Pollero - UNAM
Prof^a. Germana Maria Araújo Sales - UFPA
Prof. Marcelo Magalhães - UFC
Prof^a. Maria Zilda Ferreira Cury - UFMG
Prof. Orlando Luiz de Araújo - UFC
Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza - UERJ
Prof^a. Roseli Barros Cunha - UFC
Prof. Ulisses Infante - UFC

SUMÁRIO

DISCURSOS QUE DESTOAM: RELAÇÕES DE PODER E RESISTÊNCIA NA LITERATURA FEMININA NEGRA Danilo Pereira Santos Caio César Silva Rocha.....	05
A CONFIGURAÇÃO DOS NARRADORES DE <i>LUCÍOLA</i> E <i>DOM CASMURRO</i> Dariana Paula Silva Gadelha.....	16
A LEITURA NUMA PERSPECTIVA DISCURSIVA: SUJEITO IMAGINÁRIO E SILENCIAMENTOS EM UM LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA PORTUGUESA Flágila M. da Silva Lima Palmira Heine.....	33
À SOMBRA DO <i>AMERICAN DREAM</i> : LITERATURA E CRÍTICA SOCIAL EM <i>NATIVE SON</i> , DE RICHARD WRIGHT Ívens M. da Silva Rocha Vera L. L. V da Silva.....	50
ANISTIAS INCONSCIENTES: AS NARRATIVAS CÍCLICAS DE <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i> (1990) E <i>BENJAMIM</i> (1995) Juliane Vargas Welter.....	67
<i>LAVOURA ARCAICA</i> : ROMANCE LÍRICO Karen Cristina de Medeiros.....	82
CONCEIÇÃO EVARISTO: PÓS-COLONIALIDADE, VIDA URBANA E EXCLUSÃO SOCIAL Márcia Maria Oliveira Silva.....	96
O HERÓI E A MODERNIDADE EM <i>AS MULTIDÕES</i> , DE CHARLES BAUDELAIRE Marcio da Silva Oliveira.....	110
RESIDUALIDADE LITERÁRIA NA POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA Marijara Oliveira da Rocha.....	126
A DRAMATICIDADE TRAGICÔMICA DE MACHADO DE ASSIS Michele Eduarda Brasil de Sá.....	142
LÍNGUA GUATÓ: RISCO DE EXTINÇÃO Patricia Damasceno Fernandes / Natalina Sierra Assêncio Costa.....	151
PÓS-MODERNIDADE E ESTUDOS DA CULTURA INDUSTRIAL: REFLEXÕES ACERCA DOS CONCEITOS E PONTO LIMÍTROFE Renato de Oliveira Dering.....	156
O JOGO ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO EM <i>ESAÚ E JACÓ</i> Renato Oliveira Rocha.....	168

IRACEMA: A BELEZA SELVAGEM BRASILEIRA ENTRE O POÉTICO E O PROSAICO, ENTRE O MÍTICO E O HISTÓRICO Sandra Mara Alves da Silva.....	188
AS TEORIAS PÓS-COLONIAIS E O HIBRIDISMO EM JOSÉ DE ALENCAR Sílvia Barbalho Brito Ilza Matias de Sousa.....	206
IMAGENS DA FICÇÃO E ENTRECruzAMENTOS TEÓRICO-FICCIONAIS Vagner Rangel.....	214
SUSAN RAWLING AND HER PREDICTABLE END: AN ANALYSIS OF A SELF-SACRIFICED WOMAN IN DORIS LESSING'S <i>TO ROOM NINETEEN</i> Yls Rabelo Câmara Yzy Maria Rabelo Câmara.....	233

DISCURSOS QUE DESTOAM: RELAÇÕES DE PODER E RESISTÊNCIA NA LITERATURA FEMININA NEGRA

Danilo Pereira Santos¹
Caio César Silva Rocha²

Resumo

Os séculos XIX e XX são interessantes momentos de evidenciação da situação da mulher na sociedade brasileira e, conseqüentemente, do início das reivindicações pelas feministas por reconhecimento social e garantia de acesso a espaços até então reservados aos homens. Contudo, outras vozes engajadas nessa mesma luta sofreram e ainda sofrem o emudecimento de seus discursos, outorgados ao poder de uma sociedade preconceituosa e falocêntrica. A mulher negra, reconhecendo as relações de poder que determinam esse silenciamento, decide ela própria assenhorear-se da pena e inscrever-se na história, como sujeito capaz de pensar suas vivências e suas ações. Esse texto destina-se a investigar as relações de poder que tentam influenciar o modo como a literatura feminina de expressão negra é entendida/concebida e como as mulheres/escritoras negras têm combatido tais concepções.

Palavras-chave: Feminismo. Relações de Poder. Literatura Feminina Negra.

Abstract

The nineteenth and twentieth centuries are interesting moments of disclosure of the situation of women in Brazilian society and hence the beginning of claims by feminists for social recognition and guarantee of access to areas hitherto reserved to men. However, other voices engaged in the same struggle suffered and still suffer the silencing of his speeches, bestowed the power of a prejudiced and phallogocentric society. The black woman, recognizing the power relations that determine this silencing and decides to lord it over the pen and sign up on the story, as an individual capable of thinking about her experiences and actions. This text is intended to investigate the relations of power that attempt to influence how the expression of black women's literature is perceived / conceived and how women / black women writers have countered such views.

Keywords: Feminism. Power Relations. Black Women's Literature.

¹ Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), *Campus* de Jequié. Professor de Língua Portuguesa com Lotação na Secretaria Municipal de Educação de Jequié-Ba. Pesquisador voluntário do grupo de pesquisa *Geofilosofia ou a Potência da Terra: a Terceira Margem do Pensamento*, coordenado pela professora Dr. Zamara Araújo. Membro do *Grupo de Debatedores da UESB: Diálogos e Duelos por uma Universidade Livre*. E-mail: danpereirasan@gmail.com

² Graduando em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), *Campus* Jequié. Pesquisador voluntário no *GAP-Motus – Grupo de Ações Performativas Motus*, coordenado pelo professor Msc. Aroldo Fernandes e o *Grupo Geofilosofia ou a Potência da Terra: a Terceira Margem do Pensamento*, coordenado pela professora Dr. Zamara Araújo. Bolsista PIBID/CAPES pelo Subprojeto *Saberes Docentes na EJA: Tempos de Vida, de Teatro e de Literatura*, coordenado pela professora Msc. Carla Meira Pires de Carvalho. Coordenador do Grupo de Extensão *Grupo de Debatedores da UESB: Diálogos e Duelos por uma Universidade Livre*. Pesquisador voluntário IC (iniciação à pesquisa) orientado pela professora Dr. Zamara Araújo. E-mail: caioroitman@gmail.com

INTRODUÇÃO

“Ser mulher não é uma pura constatação de um estado de fato, mas a afirmação de uma vontade de ser” (TOURAINÉ, 2007, p. 27). É com esta afirmação que começamos a pensar a rede de relações de poder em que está inserida a mulher negra na sociedade brasileira e como isso se reflete na produção literária nacional.

Adentrar o campo das conceptualizações é tão arriscado quanto ignorar que cada coisa no mundo se constrói a partir das relações que mantêm com outras coisas e, portanto, termina por receber uma identidade que se lhe torna “própria”. Esse próprio de que se fala não se refere a uma característica natural dos corpos inseridos na realidade, como atributo essencial que os diferenciam e definem, mas aponta para uma singularidade forjada no contato social, que perpassa os corpos na/pela linguagem e termina por determinar seu lugar no mundo.

Adensa-se a problemática quando entramos no campo dos gêneros, sobretudo no tratamento dado às categorias homem/mulher. O mal-estar se instala principalmente porque, segundo as correntes de teoria feminista, qualquer tentativa de eleger características distintas dessas categorias está impregnada da dominação masculina, que acaba por, numa escala hierarquizante, situar a imagem do feminino em posição de inferioridade e de impureza, ao invés de abolir as diferenças entre homens e mulheres.

Mas a noção negativa da imagem do feminino não é nova e está solidificada no seio de uma sociedade organizada “nos princípios de divisão da razão androcêntrica” (BOURDIEU, 2014, p. 30). Pitágoras, famoso matemático grego, traduz bem esse pensamento ao afirmar que “há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher” (*apud* BEAUVOIR, 1980, p. 6). Cria-se, assim, um efeito naturalizado da divisão dos atributos sociais dos sexos cuja concepção perversa terminará por legitimar a superioridade masculina em detrimento de um estatuto feminino digno de atenção e estima.

Combatendo a concepção naturalizada dos sexos, a teoria *queer* propôs uma formulação, no mínimo, ousada: uma vez que a noção de gênero não conseguia eliminar as diferenças (ideológicas e práticas) entre os sexos, era preciso paulatinamente abandoná-la. Impulsionava essa proposta o combate à ideia da existência de uma “natureza feminina” ou mesmo de uma “psicologia feminina”, resultante de conceitos

criados por homens e aplicados às mulheres, que insistiam em mantê-las presas a uma condição de inferioridade (TOURAINÉ, 2007).

Simone de Beauvoir (1980) reconhece o dilema da condição da mulher na sociedade tal como esta se organiza. Sem passado, sem história, sem religião própria, que lhe restava senão os refugos de uma existência controlada pela vigilância dos homens? Enclausurada, domesticada para o lar, treinada para a maternidade, submetida à violência sexual, a mulher sequer pode constituir-se sujeito de sua história.

É a manutenção da ordem social que cumprirá, desde sempre, a função reguladora de manter cada coisa em seu “justo” lugar e de combater com veemência qualquer deslocamento do corpo no espaço para o qual não lhe fora reservado ocupar, visão de pureza e ordem denunciada por Bauman:

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares *diferentes* dos que elas ocupariam se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é a visão da *ordem* – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”. (BAUMAN, 1998, p. 14, grifos do autor)

A mulher, nesta ordem de coisas, está sempre numa situação desvantajosa. As primeiras feministas se empenharam em contestar o domínio da razão androcêntrica e o lugar que ocupavam na hierarquia social. Propuseram-se uma beligerância que não revogasse o direito dos homens, mas que trouxesse as mulheres para um reconhecimento igualitário. E passaram a construir uma relação criativa consigo mesmas.

Considera-se assim que o renascimento das mulheres se dá nos entremeios de uma tomada de consciência enquanto indivíduo/sujeito capaz de pensar, decidir e agir. Esse processo de autopercepção, que se configura em ato político, não se dá de modo isolado, mas na relação com o outro. É a afirmação de uma identidade que se (re)inventa, (re)avaliando pré-conceitos cuja disseminação no senso comum está tão arraigada na vivência e no cotidiano das pessoas, que não se questiona mais sua veracidade (BAUMAN, 1998, p. 18).

Enquanto indivíduo/sujeito que se quer ser, a mulher luta contra a dominação que quer destruí-la; ela

[...] carrega consigo a ideia de direito à liberdade e à criação, de um direito natural que pertence a todos. E a afirmação deste direito significa que os indivíduos implicados sentem-se participantes das iniciativas que estimulam a sociedade a se transformar, criando nela desequilíbrios sempre maiores. Esta força atinge todas as formas de ação social. (TOURAINÉ, 2007, p. 35)

A participação e a abertura dos espaços públicos à atuação das mulheres são de fundamental importância para entender a emancipação feminina. Abandona-se paulatinamente a ideia de que os papéis estão limitados ao sexo, desconstruindo-se assim o legado maternal, matrimonial e doméstico a que estava presa à mulher. Os desequilíbrios de que fala Touraine (2007) são contrapontos necessários e inadiáveis para o reconhecimento da individualidade, cujo entendimento precede toda determinação natural de capacidades e potencialidades do indivíduo, que busca ser pleno em si mesmo, e não se esforçar somente para que a sociedade seja plena (DIAS, 2012, p. 72).

Superando esse sistema global de dominação masculina, forjado em tempos imemoriais, a mulher vai alargando suas fronteiras de poder e decisão, antes limitadas ao espaço do lar. Ela está presente agora no mundo do trabalho, da política, da literatura.

No que se refere à literatura, até o século XIX, pouco ou nada havia de produção feminina. Esse fato é reforçado pela restrição das mulheres em frequentar escolas e, conseqüentemente, de se alfabetizarem. Em número, até meados do século XX, as produções masculinas eram tão superiores, que se chegou à equivocada compreensão de ser a literatura um traço diferencial do ser homem e do ser mulher e não uma atividade humana (JACOMEL, 2008, p. 18). Isso interferia inclusive na noção de qualidade da produção literária, uma vez que “à mulher, por muito tempo, foi negado qualquer estímulo à escrita, qualquer oportunidade de publicar textos, de expor suas ideias sobre a marcha da sociedade e até mesmo produzir literatura” (JACOMEL, 2008, p. 18).

É nesse contexto que se inserem as escritoras afro-brasileiras, questionando e propondo revisões sobre o lugar que suas literaturas ocupam. Assenhoreando-se da pena, a mulher negra passa a pensar-se afirmativamente enquanto sujeito e a (re)construir-se a partir de uma compreensão de si, de sua condição interior. Ao escrever, não somente está fazendo literatura, no sentido estético, mas também desestabilizando todo um discurso hegemônico, cujo poder tenta, a todo custo, silenciar sua voz.

ESCREVIVÊNCIA³ E ALTERIDADE NA LITERATURA FEMININA NEGRA: REVISITANDO AS RELAÇÕES DE PODER

O mote da literatura feminina negra é ao mesmo tempo sua razão e polêmica. Dois motivos podem levar a essa conjectura inicial, conforme nos alerta Pereira (2007): a primeira é que a vertente aqui estudada está dentro de outra mais geral, que é a literatura afro-brasileira. Para os mais conservadores é desnecessário considerar como legítimo o *corpus* das escritas afro-brasileiras, uma vez que por si só a denominação Literatura Brasileira seria suficiente para abarcar em linhas gerais as produções nacionais. A segunda, potencialmente mais problemática e divergente é o entendimento de como tratar o sujeito autoral, os mecanismos utilizados por este para infiltrar-se, impor-se enquanto voz de enunciação do texto.

O surgimento da teoria pós-estruturalista da morte autoral, desenvolvida por Roland Barthes (1988) e Michel Foucault (2006), estimulará a interpretação de aniquilamento do autor, que deixa de existir na materialidade do texto. Esse suposto “suicídio”, segundo os teóricos, se dá porque ao inscrever-se no texto, o autor deixa de ser sujeito e, portanto, portador de um discurso de autoridade, sublevando-se enquanto indivíduo, destituído agora de uma singularidade, passando a assumir papel performático diante do que escreve. Ao “matar” o sujeito-autor, desautorizando-o como fonte privilegiada de onde se origina e se estabelece um discurso, o pós-estruturalismo lhe retira a primazia da produção de conhecimento e a restitui a uma outra categoria até então ignorada: o leitor.

Segundo Silva (2010), ao ser conferida importância ao leitor como atribuidor de sentidos do texto, cria-se uma tensão desejável, haja vista que é questionada a solidez do autor e a rigidez do significado, mobilizando outros conhecimentos e leituras na produção de novos significados para/no texto, mobilizando assim “vozes, sentidos e diversos jogos de referências”.

A aceitação da morte autoral, em certa medida, legitima o impasse apresentado no primeiro motivo desta seção sobre a existência de uma Literatura Afro-brasileira. O aniquilamento do sujeito/autor reforça a ideia de que variantes de raça,

³Termo criado por Conceição Evaristo (2005) que traduz um fazer literário e poético comprometido com a experiência do autor(a)/escritor(a) afro-brasileiro(a), ressaltando os processos de exclusão étnico-raciais que ainda sofrem.

etnia ou gênero são dispensáveis para a compreensão de uma expressão literária específica, como a afro-brasileira, consideradas categorias “incipientes e inadequadas para a arte literária” (SILVA, 2011, p. 93). Bastariam como critérios de diferenciação o fator nacionalidade e aspectos regionais. Contudo, ainda segundo Silva (2011), se esses critérios podem ser levados em consideração como definidores de uma literatura, outras adjetivações não menos complexas devem ser tratadas “como indicadoras de busca de alteridades, de afirmações e de construção de identidades e de diferenças” (SILVA, 2011, p. 93).

“Ressuscitar” o autor/sujeito do texto, dando a devida importância a sua história, ao lugar de onde se pronuncia e produz seu discurso, as suas reivindicações e denúncias sócio-políticas, forçosamente levaria ao reconhecimento da vertente da Literatura Afro-Brasileira. Conseqüentemente, uma revisão teria de ser feita no que se denomina Literatura Brasileira, dos seus primórdios à contemporaneidade, como a inclusão do nome de novos autores. Outro determinante, e que torna o reconhecimento um verdadeiro embuste, é que com a introdução de novos autores, os discursos desenvolvidos por estes, em sua esmagadora maioria questionadores, são desestabilizadores de um conhecimento que se pretende hegemônico e representativo da sociedade brasileira.

Ao ser questionada sobre a existência de uma Literatura Afro-brasileira e a importância de seu reconhecimento, Conceição Evaristo assim se expressa:

Para mim, a aceitação da existência da Literatura Afro-brasileira pressupõe reflexões tanto em torno da estética como da ideologia do texto. Eu não tenho nenhum temor, não sinto nenhum mal-estar em não só afirmar a existência de uma Literatura Afro-brasileira, como ainda me encaixar no grupo de autoras(es) que criam um texto afro-brasileiro. E diria até mais, os meus textos e de outras escritoras afirmam a existência de um texto feminino negro, ou afro-brasileiro, como queiram. Como? O meu texto se apresenta sob a perspectiva, sob o ponto de vista de uma mulher negra inserida na sociedade brasileira. É exatamente nessa afirmativa que coloco algumas indagações, pois tenho ouvido várias defesas em torno do ponto de vista, da perspectiva negra do texto, como se esse dado se realizasse sozinho, independente do autor. Ora, sei que esse ponto de vista pode ser procurado, tentado, ensaiado por mãos que não sejam necessariamente negras, como sei também que existem mãos negras desinteressadas e que se negam a produzir qualquer texto sobre essa perspectiva. [...] Minha reflexão gira em torno de uma indagação simples. Quem constrói, quem inventa, quem cria o ponto de vista do texto? Ora, se a Literatura Afro-brasileira, como tem se apresentado em algumas discussões, se atualiza, se identifica a partir do ponto de vista do texto, a partir da perspectiva da escrita que se realizaria sob a ótica de um olhar negro conferido à escritura, pergunto: o sujeito autoral da escrita é isento de qualquer participação nesse mesmo texto? O texto nasce de quem? O texto não é uma criação de um sujeito? Explicando melhor: para mim, a

autonomia do texto em relação ao seu autor é relativa, e muito. O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta foi criado por alguém. [...] E nesse sentido, afirmo que quando escrevo, sou a Conceição Evaristo. [...] Afirmo que a minha condição étnica e de gênero, ainda acrescida de outras marcas identitárias, me permite uma experiência diferenciada do homem branco, da mulher branca e mesmo do homem negro, e que tudo isso influencia a minha escrita conduzindo o ponto de vista, a perspectiva, o olhar que habita em meu texto. Será que alguém escreve o texto do outro? Eu não me acredito capaz de criar no meu texto uma perspectiva, um modo de olhar indígena ou cigano, por mais que eu compactue, me comprometa com as lutas desses povos. Como eles, experimento uma história de exclusão, mas de outro lugar. Posso tentar e criar um arremedo talvez. (PEREIRA, 2007, p. 283-285)

Uma afirmação que a princípio parece ensaiada e que, em certa medida, sintetiza o que se tem desenvolvido de discussão nesse texto sobre a rede de relações de poder na literatura feminina afro-brasileira.

A recepção e o desafio de constituição de um *corpus* de literaturas de expressão afro-brasileiras perpassam não somente uma revisão do cânone, mas também o tratamento dispensado aos mecanismos (aspectos psicológicos, sociais, étnicos e históricos) de construção que tornam essa vertente singular no cenário literário. Embora seja perigoso e não recomendável limitar o conceito de literatura negra a fatores étnicos e temáticos (BERND *apud* PEREIRA, 2007, p. 186) que, num primeiro momento, serviriam como critérios para inclusão ou exclusão das obras analisadas, ao mesmo tempo não se pode ignorar que a escolha realizada por um sujeito crítico, conforme o uso de critérios supostamente científicos, não a exime da subjetividade presente em outros julgamentos de valor, segundo nos ensina Jacomel (2008, p. 113-114), analisando a formação do cânone. Portanto, a seleção e a inserção de obras dentro de um *corpus* literário não estão restritas a critérios puramente estéticos, mas também a fatores extraliterários pertencentes ao universo moral e social do escritor. “Por isso, as “listas” não agregam mulheres, negros, ex-colonizados, enfim, personalidades ex-centralizadas que não preenchem os critérios ideológicos estabelecidos pela crítica tradicional” (JACOMEL, 2008, p. 113-114).

Mas as relações de poder não acontecem desordenadamente. Elas encontram na língua seu espaço privilegiado, em que acontecem os intercâmbios sociais e culturais mais profundos. É na língua que o embate maior de ideologias acontece.

Observemos a questão da literatura afro-brasileira: nossas primeiras letras foram escritas por autores com formação europeia. E embora desde o Romantismo se tenha tentado firmar uma literatura que expresse o espírito nacional, ainda estamos

presos a resquícios de uma *tradição fraturada* (PEREIRA, 2007, p. 188). Esse processo de fragmentação é comum às culturas que em algum momento sofreram as influências da colonização. O esforço por superar as amarras ideológicas da velha colônia é que move escritores(as) no sentido de uma linguagem própria, que consiga dar conta de expressar as vontades, os anseios e o espírito da nação. É na língua que a formação de uma literatura nacional vai se delineando.

Reportando-nos à literatura afro-brasileira, de que língua, afinal, estamos falando? Ao analisar a situação da literatura africana, Freitas (2011) nos ensina que essa língua não é outra senão aquela em que o sujeito africano expressa sua cidadania e na qual tenta entender-se e entender o outro; e nesse movimento reflexivo, deslocar-se entre o eu e o outro.

Ao escrever, a mulher/escritora afro-brasileira está pensando seu papel social e (re)visitando os capítulos da história, desvelando assim as relações de poder ao criticar ou reafirmar valores socioculturais. Ignorar, portanto, a voz do sujeito/autor ao analisar uma obra, desconsiderando sua origem, suas ideologias, o lugar de onde produz seu discurso, certamente conduzirá a uma interpretação falaciosa, incorrendo na reprodução de preconceitos sexistas e étnico-raciais. E como afirma Evaristo, “a autonomia do texto em relação ao seu autor é relativa, e muito”.

Por muito tempo os estudos voltados a entender o papel social do(a) negro(a) e suas expressões culturais foram empreendidos por acadêmicos egressos da classe média brasileira, em sua maioria, homens brancos. Os olhares que concebiam o(a) negro(a) – nem sempre cuidadosos! – promoveram um discurso de diferenciação étnica ao associar características inatas aos sujeitos. Nesse sistema de atribuições de traços definidores de uma identidade, todos os descendentes de povos africanos ocupavam um lugar secundário. Os(As) afro-brasileiros(as) eram vistos(as) como uma raça inferior, incapazes de produzir conhecimento útil, de ocuparem espaços públicos ou de poder decisório. Serviam apenas como força bruta de trabalho, “peças produzidas” para o funcionamento da máquina mercantil, movimentando a economia nacional e produzindo riqueza.

Quando o(a) negro(a) adquire o direito de escolarizar-se e ascende a níveis maiores da educação, pode então finalmente questionar o/a discurso hegemônico, combatendo com veemência as interpretações equivocadas que o secundarizava, revisando e recriando os papéis sociais das comunidades afro-brasileiras. O(A) negro(a) passa a pensar-se a partir de suas próprias experiências e não mais a ser pensado/a pelo

outro somente. É o que expressa Evaristo ao afirmar que, embora haja tentativas de compreensão por mãos não negras em entender as vivências, as ações e os discursos produzidos por afro-descendentes, nenhuma delas pode ser comparada ou substituir *in limine* a experiência descrita pelo próprio sujeito, pois ao refletir sobre si, sobre sua atuação cotidiana, sobre sua produção intelectual, cada indivíduo cria um ponto de vista, uma perspectiva, um olhar singular, que não pode ser engendrada por mais ninguém, mesmo que seja sensível as suas causas.

Vigilantes, as mulheres/escritoras afro-descendentes assumem a vanguarda de suas produções e pensam as relações de poder ao produzir discursos desestabilizadores, questionando a forma de organização social e requerendo para si a abertura de espaços públicos que se mantêm resistentes à dinamização política de suas vozes. Estão constantemente atentas as mudanças do cenário social e flexíveis, mas nunca desprezando as suas origens, encontrando na preservação da memória de seu povo uma fonte de resistência milenar, como percebe Evaristo (2008) em *A noite não adormeça nos olhos das mulheres*:

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambelas
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
do nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.
(EVARISTO, 2008, p. 42-43)

Assim, ao escrever literatura e pensar sobre sua escrita, a mulher/escritora afro-brasileira além de criar textos cria também um discurso desestabilizador contra o poder hegemônico, questionando as representações, as concepções e os posicionamentos de uma ideologia elitista e masculina do que é ser mulher e ser negra na sociedade brasileira. Encontra na elaboração da escrita poética e literária sua força motriz de denúncia, crítica e renúncia aos estereótipos que por longo tempo serviram para apoiar um raciocínio equivocado, sexista e racista contra os/as descendentes de africanos/as. Valendo-se do imaginário, da preservação e disseminação da memória coletiva, constrói-se enquanto sujeito/indivíduo capaz de pensar, decidir e agir a cada novo estímulo, mas nunca perdendo o sentido maior de humanidade.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In:_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudio Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo – fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 1. ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.
- DIAS, Alfrancio Ferreira. **Identidade e relações de gênero sobre múltiplos olhares**. São Paulo: Baraúna, 2012.
- EVARISTO, Conceição. A noite não adormece nos olhos das mulheres. In: Quilombhoje. **Cadernos Negros: os melhores poemas**. São Paulo: Quilombhoje, 2008.
- _____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>. Acesso em 20 de junho de 2013.
- FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manoel Barros da Motta (Org.) Inês Austran Dourado Barbosa (Trad.). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos& Escritos, v. 3).
- FREITAS, Zilda de Oliveira. Literatura Africana e leitores afro-descendentes: nossa identidade ignorada. In: **Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais**, 11,

2011, Bahia. Disponível em: http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307355866_ARQUIVO_TEXTOZildaFreitasCong.UFBA.pdf. Acesso em 20 de junho de 2013.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. Relações de poder e a literatura brasileira. **Revista Grifos**, São Paulo, n. 25, p. 109-121, dez. 2008. Disponível em: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/grifos/article/viewFile/658/421>. Acesso em 10 de julho de 2103.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Malungos na escola**: questões sobre culturas afrodescendentes e educação. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2007. (Coleção educação em foco. Série educação, história e cultura).

SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 18, p. 91-102, dez. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50743>. Acesso em 20 de junho de 2013.

_____. Literatura de autoria feminina negra: (des)silenciamentos e ressignificações. **Fólio – Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 20-37, jan/jun. 2010. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/38>. Acesso em 20 de junho de 2013.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

A CONFIGURAÇÃO DOS NARRADORES DE *LUCÍOLA* E *DOM CASMURRO*

Dariana Paula Silva Gadelha⁴

Resumo

Nos derradeiros anos do século XIX e início do século XX, o movimento que ganhou força no Brasil foi o Realismo. Surgindo em nosso cenário como a corrente que se contrapõe à romântica, propondo combater as criações idealizantes, a nova estética preconizava produzir uma literatura objetivista, trazendo em seus romances descrições mais precisas da realidade, com base na fidelidade da observação, e uma narrativa imparcial a fim de conferir um maior distanciamento, característica própria da corrente realista. Levando em consideração a imparcialidade do narrador e a ausência do seu envolvimento no romance, a pesquisa realiza uma comparação entre duas obras narradas em primeira pessoa, a saber: *Lucíola*, de José de Alencar, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, autores considerados demasiadamente opostos do ponto de vista estético. Nessa perspectiva utilizamos como base teórica os conceitos de *narrador digno de confiança* e *não digno de confiança* de Wayne Booth, além do ponto de vista de Paul Ricoeur acerca desses conceitos, respectivamente, apontando que a imparcialidade e o objetivismo propostos pelo realismo se fazem, de certa maneira, mais presentes no romance alencarino. Desse modo, analisamos os métodos ou recursos que cada autor faz uso para conceder ao seu romance maior ou menor distanciamento do narrador, indicando como esse se porta para obter a confiança do leitor.

Palavras-chave: Narrador. Personagem. Bento Santiago. Paulo.

Resumen

En los últimos años del siglo XIX y comienzo del siglo XX, la estética que tuvo fuerza en Brasil fue el Realismo. Surgiendo en nuestro espacio como la corriente que se contrapuso a la romántica, proponiendo combatir las creaciones ideales, la nueva estética preconizaba producir una literatura objetiva, presentando en sus romances descripciones más exactas de la realidad, embasadas en la fidelidad de la observación y una narrativa imparcial con la finalidad de proporcionar un distanciamento, rasgo propio de la corriente realista. Llevando en consideración la imparcialidad del narrador y la falta de su envolvimento en el romance, la investigación realiza una comparación entre dos obras narradas en primera persona: *Lucíola*, de José de Alencar, y *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, escritores entendidos como opuestos del la perspectiva estética. En ese contexto, utilizamos como base teórica los conceptos de *narrador digno de confianza* y *no digno de confianza* de Wayne Booth, además del punto de vista de Paul Ricoeur sobre los conceptos, respectivamente, destacando que la imparcialidad y el objetivismo propuestos por el realismo se hacen, de cierto modo, más presentes en el romance alencarino. Así, investigamos los métodos o los recursos que cada autor utiliza para conferir a sus romances un mayor o menor distanciamento del narrador, indicando como se configura para obtener la confianza del lector.

⁴ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará - UFC. Email: dariana.gadelha@yahoo.com.br

Palabras-clave: Narrador. Personagem. Bento Santiago. Paulo.

É de se crer curioso, ou, no mínimo, esquisito, que Machado de Assis seja considerado, pelos livros didáticos e até mesmo pelos manuais de literatura utilizados na graduação, o precursor do Realismo brasileiro, com a publicação de suas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880).

A citada obra, logo em suas primeiras páginas, apresenta um rompimento com um dos principais preceitos estabelecidos pela estética realista, a qual pretendia uma narrativa objetiva, fria, sem atribuição de valores – julgamentos pessoais –, buscando a ausência de intromissões do narrador e do autor, os quais deveriam funcionar como “cientistas sociais”, a fim de garantir uma maior veracidade, atribuindo uma autonomia à narrativa, como se o romance fosse narrado por si mesmo.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, contudo, tem-se um defunto narrando uma história; nas palavras do próprio protagonista, um defunto-autor e não um autor-defunto, imagem que por si já é capaz de causar um estranhamento no leitor, estando contrária aos ideais de objetividade realistas, bem como ao positivismo, uma das ideologias que norteavam a mentalidade da época. “Como poderia ser realista uma narrativa em que é um defunto-autor que a protagoniza e narra?” (AGUIAR *apud* BERNARDO, 2011, p. 68); ou seja, nada de mais irreal e desproporcionado, e ainda assim é considerado o romance que inaugurou a estética realista no Brasil.

Seria, desse modo, um equívoco da crítica coroar Machado de Assis como inaugurador e maior referência do Realismo quando, na verdade, o criador de *Helena* apresenta um estilo bastante singular, rompendo com os preceitos de imparcialidade exigidos pela estética na qual o enquadram, que limitam a liberdade de criação do autor. Sua abordagem, de uma perspectiva interna do sujeito, ao invés de uma caracterização somente externa, ultrapassa as fronteiras da objetividade realista, transcendendo-as e apresentando ao seu leitor, com quem frequentemente dialoga, aspectos que fogem a um observador imparcial dos fatos. Nessa perspectiva é que Gustavo Bernardo acrescenta que

a obra literária do escritor Joaquim Maria Machado de Assis não pode ser enquadrada em nenhum estilo de época, muito menos no estilo conhecido como realismo. No meu entendimento, Machado de Assis é “apenas” machadiano. Na verdade, mais do que defender a tese de que Machado de Assis não é realista, gostaria de demonstrar que o escritor brasileiro é ainda o

adversário mais veemente e mais qualificado do realismo em qualquer época. (BERNARDO, 2011, p. 13)

Partindo das ideias expostas, entende-se que o estilo machadiano de trabalhar com a realidade não está relacionado à estética realista, a qual pretendia uma descrição mais palpável dos ambientes, das pessoas, das situações, bem como das fealdades e mazelas sociais, pois

[...] o emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1990, p. 13)

Ao que nos parece, para o escritor carioca, esse realismo não transmitia a verdade dos fatos. Esta não se encontra na descrição concreta tal e qual se vê, mas se encontra em um âmbito mais profundo, no íntimo do homem. Seria o realismo interior de que nos fala Massaud Moises, “virado para as manifestações psicológicas, sobretudo aquelas que se dissimulam por trás das aparências, nas paragens sombrias da mente” (MOISÉS, *apud* BERNARDO, 2011, p. 43); ou seja, a realidade se encontra em espaços não visíveis e não palpáveis, no interior da alma, atestando, assim

a noção de verdade na realidade, abstraído-se das questões da luta de classe, significa identificá-las no ser humano e em suas questões. Já não se trata, portanto, de encontrar a verdade apenas nas descrições de ambientes e costumes e comportamentos, mas no interior das pessoas. (VASCONCELOS, 2011, p. 113).

Porém, não se trata, nessa perspectiva, da pieguice do homem romântico, que desabafava o que se passava no seu interior e que, às vezes, se dissolvia em lamentações; o espaço interior que tem relevância nessa concepção são as molas que impulsionavam as atitudes do homem, o que interessa é desvendá-las, pois estas contribuem para que se conheça o caráter dos personagens, o qual não pode ser conhecido apenas pelas ações, mas se faz necessário para realmente conhecê-las que se tenha essa visão externa (ação) e interna (introspecção). É com esse aspecto que Machado vai trabalhar, dentro de uma concepção de Realismo interior, mostrando a pequenez, a mesquinhez do homem, a partir do seu monólogo íntimo.

Não na mesma proporção, essa incongruência, no que concerne ao narrador realista, é recorrente também em *Dom Casmurro* (1889). A corrente realista, a qual preconizava que seus autores, com a argúcia de um cientista, observassem minuciosamente e retratassem a sociedade contemporânea de uma maneira fria e sem envolvimento, apresenta-nos agora um romance narrado em primeira pessoa, com momentos de transbordamento lírico por parte do personagem que conta o drama da sua vida e apresenta seu ponto de vista acerca de outro personagem, no caso, Capitu. Assim, essa questão de ponto de vista é um distanciamento do que apregoava o Realismo, uma vez que a obra nos traz um narrador central, o qual atribui julgamentos a terceiros, transmitindo-nos imagens muito próprias e, por isso mesmo, subjetivas.

No que se refere a *Dom Casmurro*, compreendemos que esse recurso, narrador-personagem, o qual é personificado por Bentinho, permite ao leitor uma visão ampla e integral do que se passava no seu interior, dos seus sentimentos mais íntimos, os quais estão nos recônditos da alma humana. Uma vez que conta o drama da sua vida, também nos permite saber de alguns atos seus que, se fossem de conhecimento de outros personagens, sem dúvida trariam a condenação ao marido de Capitu. Claro exemplo é o capítulo CXXXVII, intitulado “Segundo impulso”, em que Bentinho nos relata seu cruel ímpeto:

se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café. (MACHADO, 2008, p. 1064).

Quem leu a obra e recorda desse pasmoso capítulo, sabe que Bentinho havia dissolvido uma droga mortal no café e iria tomá-lo, mas com a chegada de Ezequiel, teve um ímpeto de oferecer ao menino. É interessante apontar que, por um instante, Bento Santiago hesita confessar sua atitude ao leitor, uma vez que ele tem uma visão global da história — pois que se trata de suas memórias —, e já sabe da gravidade de seu ato, mas decide por fazer essa revelação, até porque no momento em que ele decidiu revelar tal segredo, nenhuma consequência mais poderia ocorrer a ele por parte dos seus familiares; no máximo, o que lhe pode ocorrer, e ocorre, é que o leitor faça um julgamento acerca de seu caráter a partir do seu ato.

Como se sabe, o drama existencial de Bentinho gira em torno da pergunta: Capitu o traiu ou não com seu amigo Escobar? O romance, apesar de contado por Bento Santiago, que acredita que de fato o adultério se concretizou, não nos concede essa certeza com nenhuma cena ou diálogo entre os amantes, a qual ele poderia ter presenciado. Tudo não passa de impressão do narrador, não há nada de concreto, apenas desconfiança, ciúme, medo, paixão; ou seja, sentimentos fortes que podem levar a converter uma realidade de fato em uma realidade que se cria e na qual se passa a acreditar, a ponto de confundi-las, de modo que “não é possível eliminar a possibilidade de Bento ter sido o causador da sua desgraça, confundindo o próprio ciúme com desígnio⁵ do destino” (BAPTISTA, 2005, p. 16).

O discurso de Bentinho, no entanto, é duvidoso, pois, como já dissemos, não há nada comprovado, bem como o narrador não concede espaço, não concede voz para a personagem que ele acusa, Capitu, fazer sua defesa, pois

a primeira pessoa da narração – ou a exclusão de Capitu, que uma coisa deriva da outra – é solidária da solidão de Dom Casmurro. Solidão de sobrevivente, desde logo, única testemunha que resta do “drama”, mas sobretudo sobrevivente original, ou, se se quiser estrutural, porque desde sempre única testemunha, isto é: desde sempre outra testemunha. (BAPTISTA, 2005, p. 18).

Temos, assim, um romance biográfico, pois se trata da história de vida de Bento Santiago contada por ele mesmo, a qual nos apresenta um mistério até então não desvendado.

Seguindo essa perspectiva, a obra *Lucíola* (1862), de José de Alencar, nos traz, como em *Dom Casmurro*, um romance em que o personagem é também o seu narrador. Paulo conta a sua história com Lúcia por meio de uma carta a uma senhora. Esse romance, como se sabe, não nos lega nenhuma dúvida, não deixa em suspenso nada, pois o narrador nos parece confiável, ainda que na primeira página fale da diferença que a “palavra viva” e a “pena calma e refletida” (ALENCAR, 1977, p. 3) podem transmitir, uma vez que a primeira é mais impensada, portanto, mais espontânea, e a segunda já é fruto de uma reflexão, trabalhada na intencionalidade, logo, sujeita às maquinações da mente do narrador, o que já deixa margem para um fio de descrença em um leitor mais atento. O enredo, contudo, se desenvolve sem nenhuma nuvem de

⁵ Desígnio, aqui, no sentido de intenção.

desconfiança, mas às claras. Isso ocorre pelo fato de Paulo, que é o narrador, conceder voz a Lúcia, que dialoga, age, vive, reflete; de modo que esse direito concedido pelo narrador à personagem o torna digno de crédito junto ao leitor, comparável à confiança que é dispensada ao narrador em terceira pessoa. Ou seja, alguém mais distanciado capaz de ver claramente os acontecimentos, sem influência do envolvimento emocional próprio, o que lhe permite uma narração mais fiel dos fatos. Assim o caráter de Lúcia vem a lume, a partir das impressões do narrador e a partir da própria personagem que tem espaço, liberdade de expressão. Nesse aspecto, apesar de estar impregnada com o evidente fascínio de Paulo por Lúcia, sua narrativa é mais realista do que a de Bentinho, totalmente controlado pelas emoções. Vale mencionar, ainda, que isso é possível por ser-nos permitido vislumbrar a cena como se estivéssemos diante dela, quando, de fato, tudo está sendo narrado por Paulo, bem como termos acesso ao íntimo de Lúcia, mesmo sendo a protagonista contada a partir do narrador.

Assim, é possível fazer um contraponto entre os narradores de Alencar e Machado na medida em que verificamos em ambos um realismo que lida com o íntimo do homem, mas que se configura de maneira distinta. Em *Lucíola*, temos acesso a esse íntimo através não só da dramaticidade, mas também do ingresso que o leitor faz ao fluxo de consciência da personagem, o qual confirma e sustenta uma veracidade íntima; em *Dom Casmurro*, temos uma história dramática, pois Bentinho, que tinha uma família e uma vida estruturada, tornou-se sombrio, triste, amargurado por conta da sua eterna dúvida sem provas concretas, perdendo a mulher e o filho, ficando sozinho, tentando reconstruir no presente o passado. Esse é o drama; mas, se nos perguntarmos onde está a dramaticidade não a encontramos, uma vez que diante dos questionamentos, se foi traído ou não por Capitu, Bento Santiago não toma uma atitude, não pratica uma ação, parece-nos que a vida acontece e ele estacionou na dúvida que tinha e, quando não suporta mais, decide mandar Capitu para outro país. Essa é a única ação tomada por Bentinho, não se tem uma tensão entre ele e a esposa.

O único diálogo com o qual nos deparamos acerca de seu ciúme e da traição é bastante curto, praticamente se tem apenas a fala de Bentinho e a palavra, a expressão é pouco concedida a Capitu, que encerra o diálogo com a frase “mas não falemos mais nisso... não nos fica bem dizer mais nada” (MACHADO, 2008, p. 1065). Em suma,

tem-se um drama sem dramaticidade⁶ e sem ação, uma vez que “a ação é posta em movimento pela tensão” (MUIR, 1975, p. 22) e a tensão, nesse romance, se faz ausente.

Assim, temos com José de Alencar e Machado de Assis dois romances narrados em primeira pessoa (com narrador-personagem), mas que apresentam resultados divergentes no que se refere à segurança e confiança transmitidas. Desse modo, a partir do que foi mencionado, resta-nos perguntar se é possível haver um romance biográfico confiável. Em caso positivo, que recursos utiliza o narrador para que o seu discurso tenha credibilidade junto ao leitor? Esse aspecto — narrador *digno de confiança* e *não digno de confiança* — é que será analisado, com base nos romances *Lucíola* e *Dom Casmurro*, apontando os recursos dos quais fazem uso o autor cearense e o carioca.

Nesse contexto, muitos são os pesquisadores que escrevem acerca do ponto de vista pelo qual é narrado um romance, e vários são esses pontos de vista. Wayne Booth com sua obra *The rhetoric of fiction*, apresenta-nos os conceitos de narrador *não digno de confiança* e narrador *digno de confiança*. Booth classifica o primeiro tipo de uma maneira não muito positiva, uma vez que, para o crítico, esse narrador desordena o que se espera da narrativa, produzindo uma quebra de expectativa e, conseqüentemente, provocando no leitor uma insegurança; quanto ao segundo, não há essa incerteza, pois o texto é guiado por um narrador *digno de confiança*, o qual lega ao leitor uma perspectiva de confiabilidade no desenrolar dos acontecimentos; em suma, não se quebra o “horizonte de expectativas”.

A respeito dos conceitos de Booth acerca da conduta de quem narra, Paul Ricoeur, no terceiro volume da sua obra *Tempo e narrativa*, nos capítulos “da poética à retórica” e “a retórica entre o texto e o seu leitor”, aponta uma compreensão distinta. Para o filósofo francês, o papel do narrador *não digno de confiança* “talvez seja menos perverso do que Wayne Booth o pinta” (RICOEUR, 2010, p. 277), pois esse tipo de narrador é relevante na medida em que, por deixar o leitor na dúvida, em suspenso, lhe atribui um encargo, uma parcela de livre-arbítrio, bem como “é chamado a refletir muito mais” (RICOEUR, 2010, p. 278), a imaginar junto ao texto, a pensar em outra interpretação, colaborando para “fazer aparecer um leitor de um novo tipo, um leitor ele mesmo *desconfiado*, porque a leitura deixa de ser uma viagem tranquila feita em

⁶ Drama da vida de Bentinho que é contada, mas não há tensão, embate entre ele e Capitu, o que tornaria o romance mais dramático.

companhia de um narrador digno de confiança, e se torna um combate com o autor implicado [...]” (RICOEUR, 2010, p. 279).

Em contrapartida, o narrador *digno de confiança* está a todo o momento guiando a nossa leitura, correspondendo ao que de fato esperamos dela e nos conduzindo para um caminho em que já sabemos aonde chegar. Desse modo, o leitor é privado de atribuir outra interpretação, outro significado ao texto, ficando preso ao que dita o narrador.

Outro importante conceito que Ricoeur nos apresenta, retomado da citação acima, é o de autor implicado. Esta figura, um tanto complicada de se compreender, não é o autor real, o homem cotidiano, de carne e osso, nem mesmo o narrador; não seria, também, o *scriptor* de que nos fala Barthes, pois este é somente um mediador, um instrumento do qual a linguagem faz uso para se concretizar, e que a sua enunciação tem que ser oca, livre, vazia de qualquer sentido. Já o autor implicado, muito pelo contrário da colocação de Barthes, seria um meio termo, seria um estilo, uma forma de pensamento dos quais o homem cotidiano se reveste no momento em que é escritor de fato. Quando lemos uma obra e nos deparamos, de uma maneira direta ou comedida, com um posicionamento político, com uma crítica às convenções sociais por meio do narrador dramatizado ou do narrador em 3ª pessoa, podemos atribuir essa forma de pensamento ao autor implicado de que nos fala Ricoeur. É relevante mencionar que o autor implicado, por mais que tente se ocultar através do narrador em 3ª e, principalmente, em 1ª pessoa, não alcança esse objetivo, pois embora se saiba que “a narrativa segrega a imagem implícita de um autor escondida nos bastidores e que não é nem o homem de todos os dias, nem o criador das obras passadas ou por vir” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 110), este não deixa de aparecer através da fala do personagem, que “se exprime através da máscara da ficção” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 111).

Assim, a partir das perspectivas apresentadas de Booth e de Ricoeur, se levará em consideração a retórica de José de Alencar e Machado de Assis na narrativa, em que é perceptível o intuito de persuadir, ou conduzir, o leitor. Verificar-se-á até que ponto as narrativas desses autores estão de encontro com os pensamentos dos críticos mencionados.

PROCESSO DE CONFIGURAÇÃO

Sabe-se que em *Lucíola* e *Dom Casmurro*, estamos diante de dois processos de rememoração. No primeiro caso, a rememoração é feita por meio da escrita de uma carta e, no segundo, através da produção de um livro. Analisando esse aspecto — o ato de recordar e de concretizar essa lembrança por meio da escrita —, temos um método semelhante nas obras de Alencar e Machado. Esses romances, contudo, ainda que apresentem pontos em comum, divergem na sua configuração final.

Abel Barros Baptista utiliza a interessante nomenclatura *pós-herói* referindo-se a este não mais como o personagem que atua, uma vez que a ação já aconteceu; o que se tem, portanto, não é mais o herói (atuante), mas um *pós-herói* que retorna ao passado, ao momento em que ação do que ele narra ocorreu, e a restaura em sua totalidade:

[...] Dom Casmurro não é Bento Santiago. Este é o herói que atua, aquele, o *pós-herói* que, completada a ação, a ela regressa para — pelo menos a partir de dado momento da composição do livro — a reconstruir em história dotada de unidade e completude. (BAPTISTA, 2005, p. 31).

Essa “fórmula” que se aplica a Bentinho, também podemos atribuí-la a Paulo, pois o herói Paulo que vivenciou momentos intensos com Lúcia, não é o mesmo que escreve a carta, o qual deseja contar a história do seu relacionamento de uma maneira uniforme.

Sendo um livro (*Dom Casmurro*) e uma carta (*Lucíola*), ambos passaram por semelhante processo. Tanto Bento quanto Paulo. O ato de escrever, de contar um evento de suas vidas, presume-se que, “[...] determinados fatos organizados em sistema, com um princípio, meio e fim de modo a formarem uma ação completa, com encadeamento necessário ou provável, retendo apenas o indispensável para a ação com vista a certo efeito” (BAPTISTA, 2005, p. 29).

O fato de ter uma visão global dos acontecimentos passados e estar narrando esses acontecimentos “com vista a certo efeito”, transmite-nos uma desconfiança, uma vez que tendo conhecimento de todo o ocorrido, o que se terá no livro ou na carta serão, apenas, eventos selecionados pelos narradores, pois

a história, ao contrário do que se presume quase sempre, não é um dado natural da vida nem da memória da vida, algo que de uma outra emanasse já formada e ademais única e completa: trata-se, sim, de produto que

reconfigura ambas segundo um modelo irreduzível à memória, à vida e até à intenção de Dom Casmurro. (BAPTISTA, 2005, p. 29).⁷

A partir das “exigências” expostas de seleção e intenção dos narradores-personagens no momento em que concretiza sua recordação por meio de um discurso, torna-se difícil acreditar no que nos fala o narrador, porém, com *Lucíola*, nos sentimos mais seguros, uma vez que o narrador alencarino, Paulo, se aproxima, em partes, da definição de Ricoeur acerca do narrador *digno de confiança*.

Para o filósofo francês, esse tipo de narrador suprime a liberdade que o leitor tem de conceder outra interpretação, bem como tirar suas próprias conclusões, já que a todo o momento está conduzindo a leitura de uma maneira muito próxima, e essa exagerada proximidade acaba por envolver demasiadamente o leitor com os sentimentos, os julgamentos desse narrador dramatizado. Certo é, não se pode negar, que Paulo nutria um sentimento e um fascínio por Lúcia, porém, não se verifica nessa obra a proximidade de que nos fala Ricoeur. Isso é que torna *Lucíola* mais interessante, pois a obra, embora tenha um narrador em 1ª pessoa, não nos mostra a personagem Lúcia apenas pela perspectiva desse narrador, mas sob duas perspectivas, a saber: a do narrador Paulo que manifesta suas impressões acerca da protagonista; e da própria Lúcia, visto que a personagem tem voz e liberdade de expressão, ainda que Paulo seja seu porta-voz.

Deparamos, nessa obra, com inúmeros embates entre Lúcia e Paulo ou mesmo com outros personagens. Esse aspecto, próprio da tragédia, em que há tensão entre duas personalidades, concede uma vida a personagem a qual está sendo apenas contada, inclusive pelo fato de suas palavras serem muito próprias, estando, revestidas com seus pensamentos e princípios, os quais, em alguns momentos, entram em choque com o do narrador dramatizado, como se pode perceber na seguinte passagem:

— [...] Não sou senhora de viver a meu modo, desde que com isso não faço mal a ninguém? Se apareço é um escândalo; se fico no meu canto ainda se ocupam comigo.

— Que queres! Há certas vidas que não se pertencem, mas à sociedade onde existem. [...] O público, em troca do favor e admiração de que cerca seus ídolos, pede-lhes conta de todas as suas ações. Quer saber por que agora andas tão retirada; [...]. Supõe que eu te sacrifico aos meus ciúmes; e não me perdoa, porque não sou bastante rico para ter semelhantes caprichos.

— É isso que o incomoda! Meu Deus! Fique descansado: terei carro, aparecerei como dantes! Hoje mesmo!... Verá! [...].

⁷ Nesse caso, apesar da citação estar relacionada a Bento Santiago, também podemos relacioná-la a Paulo, no que diz respeito à reconfiguração a partir da lembrança, da vida e da intenção.

— Aonde vais? perguntei retendo-a.

— Vou mandar a cocheira ver o meu carro; escrever à Gudin que me faça uma dúzia de vestidos os mais ricos; dizer ao caixeiro do Wallerstein que me traga para escolher o que ele tem de melhor em modas chegadas ultimamente! [...].

[...]

— Espera, Lúcia!

— Ainda não é o bastante? Que hei de fazer mais? disse com um gesto de cômico desespero. Ah! Mandarei arranjar de novo minha casa, e darei um baile! Que diz!

— Farás o que for do teu gosto!

— Do meu!...

— Goza da tua mocidade, é justo: tu podes e deves fazer; mas como só eu venho à tua casa e todo o mundo sabe que não sou milionário, compreendes que, se isto continuasse, suspeitariam, diriam mesmo, se já não disseram, que vivo à tua custa!

[...] Eu é que não te posso aceitar por semelhante preço. À custa da honra... é muito caro, Lúcia!

— Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. [...] Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; [...] enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1977, p. 47-48).

Fica clara, nesse trecho, a autonomia que tem Lúcia, sua independência em relação a Paulo, de modo que, apesar dele (Paulo) conduzir a narrativa, estabelecemos nosso juízo de valor acerca de Lúcia por ela mesma e não por ele, pois a protagonista tem espaço para emitir suas opiniões e pensamentos de maneira que apreendemos o seu caráter. Contudo, seria mais coerente com a concepção de narrador *digno de confiança* de Ricoeur, se estabelecêssemos nosso conceito de Lúcia por meio de Paulo, uma vez que este tipo de narrador, “tão pronto a intervir e conduzir seu leitor pela mão” privando-o de ter uma “distância emocional com relação aos personagens e suas aventuras”, (RICOEUR, 2010, p. 278), nos proporcionaria, somente, o seu ponto de vista, a imagem que se tinha do outro (no caso Lúcia), uma vez que estaríamos envolvidos na sua história, nas suas emoções juntamente a ele. A maneira com que Alencar produziu esse narrador é bastante singular, pois, mesmo sendo a narrativa em 1ª pessoa, nos concede um distanciamento necessário para que o leitor chegue a uma conclusão própria, através do espaço que proporciona à personagem Lúcia, o que foge em partes do conceito de Ricoeur, como já foi mencionado, pois o leitor pode obter uma ideia de Lúcia diferente da que deseja Paulo. Ademais, tratando ainda do narrador *digno*

de confiança, sabemos a que ponto, a que final a história vai chegar, porém, se o leitor não tem o conhecimento dos finais que o romance romântico estabelece, poderia supor que Lúcia alcançaria sua redenção em vida, porém, o que pode frustrar o leitor, a protagonista logra se redimir com a morte, um final talvez não esperado.

Outro tipo de visão, o qual poderíamos aproximá-lo seria a visão “com”, de que nos fala Jean Pouillon. Nesse ponto de vista, os leitores são fixados no interior do narrador desde o princípio para acompanhar toda a narrativa. Essa perspectiva, porém, nos oferece uma espécie de imagem da personagem de que trata o narrador, uma vez que, postos no íntimo deste logo de início, a compreensão que temos da personagem de que se fala é somente o que nos permite perceber o narrado a partir de seu ponto de vista, assim que “ver alguém em imagem é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele” (POUILLON, 1974, p. 58). Porém, partindo do fragmento da obra, percebemos que a obra de Alencar também foge da percepção de Pouillon, pois concluímos que não só Paulo apresenta Lúcia, passando apenas uma imagem que ele tem, mas ela mesma se mostra, como na ação, através do embate entre os protagonistas, e também por exteriorizar o que se passa no seu íntimo. E por que razão acreditamos em Paulo, uma vez que sabemos se tratar de uma carta em que conta suas recordações e, pressupomos, que esta é produzida a partir de escolhas que o narrador fez; ou seja, o que ele decidiu ou não colocar na carta, para nos remeter ao que ele desejava que pensássemos de Lúcia? Justamente por Paulo não ter o intuito de provar inocência ou culpa, nem mesmo se vitimar por conta das excentricidades de Lúcia, além de, como já afirmamos, o leitor ter a oportunidade de criar um juízo de valor independente do que diz o narrador dramatizado, através de seu diálogo com Lúcia, o que justifica a sua narrativa ser tão leve em comparação com a que é feita por Dom Casmurro, tão repleta de artifícios do narrador, que evita ao máximo conceder espaço para que Capitu se mostre, como faz a protagonista de *Lucíola*.

Comparemos o diálogo realizado por Lúcia e Paulo com o de Capitu e Bentinho:

- Não há que explicar – disse eu [Bentinho].
- Há tudo; não entendo as tuas lágrimas nem as de Ezequiel. Queouve entre vocês?
- Não ouviu o que lhe disse?
- O quê? – perguntou ela como se ouvira mal.
- Que não é meu filho.

— Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal idéia? Diga [...] diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

— Há coisas que não se dizem.

— Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo.

[...]

— Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!

— A separação é coisa decidida. [...] Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou sem silêncio; cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo.

— Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!

[...]

— Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (MACHADO, 2008, p. 1065).

Analisando o trecho posto em relevo de *Dom Casmurro*, único momento em que há tensão entre o casal, e relacionando-o ao de *Lucíola*, é perceptível a diferença quanto às falas de Lúcia e Capitu. As falas da personagem de Machado não nos imprimem nenhum sinal do seu caráter. As palavras têm uma espécie de vaguidão, são apenas pedidos para que Bentinho fale o motivo das lágrimas dele e do filho e, mesmo quando ele confessa esse motivo, ainda assim, não nos são transmitidos culpa, remorso, medo, nem mesmo uma grande indignação, pois Capitu insiste até certo ponto, depois se resigna. Desse modo, nós, leitores, ficamos sem recursos para julgar Capitolina.

No que se refere à concepção de Ricoeur, quanto à perspectiva do narrador *não digno de confiança*, verificamos que, até certo ponto, Dom Casmurro se enquadra nessa visão. O filósofo francês afirma que esse tipo de narrador concede ao leitor a oportunidade de imaginar, de interpretar e de refletir, podendo ter uma concepção diferente da sua (no caso, do narrador), contribuindo, com isso, para a formação de um leitor *desconfiado*. E assim ocorre com o leitor atento às palavras e à estrutura do romance repleta de digressão “[...] uma saída encontrada pelo narrador machadiano para não se ver importunado pelos questionamentos ou alguma desconfiança de um leitor mais avisado”, como nos diz Marcelo Peloggio. Porém, se temos um leitor desavisado, podemos afirmar que este será tentando a crer no que lhe diz Dom Casmurro, com todas as suas argumentações e eventos que inculcam Capitu.

A obra de Machado apresenta, ainda, uma característica que seria necessária para sustentar o pensamento de Ricoeur, que seria o aspecto do *distanciamento*. Para

que o leitor tivesse de fato a oportunidade de interpretar, criar seus próprios juízos acerca de uma obra, far-se-ia necessário certo distanciamento entre o narrador e o leitor, porém, o narrador machadiano, que seria o *não digno de confiança*, e que por essa razão deveria conceder esse espaço não o faz. Muito pelo contrário. Sentimo-nos muito perto de Dom Casmurro, como se ele estivesse diante de nossos olhos, contando sua vida e sendo — nós leitores — influenciados por um discurso carregado de vitimação, e de “provas”⁸, de modo que nos envolvemos com seus sentimentos, uma vez que, pela falta de distanciamento, dividimos com esse narrador uma esfera onde governa a “projeção de um subjetivismo implacável, desdobrado em reflexão, autobiografia, volição constante” (PELOGGIO, 2011, p. 5) e, logicamente, pela necessidade que demonstra ter de querer convencer o leitor de que realmente foi traído, pois convencendo a outrem, independente do que se convença seja algo positivo ou não para ele, reforça a certeza de que estava correto quanto às suas desconfianças e com isso se satisfaz. Assim, o leitor está sempre próximo do narrador dramatizado e, se for este um leitor desavisado, não se atentaria para as artimanhas daquele.

Pela razão exposta acima é que não se compreende John Gledson quando afirma que “Machado, em *Dom Casmurro*, não abre mão de alguns comentários ‘externos’ que se podem associar à terceira pessoa, onde há claramente uma presença que transcende à das próprias personagens” (GLEDSON, 1991, p. 21), pois esses comentários “externos” poderiam frustrar a intuito de persuasão do narrador, uma vez que se teria outro ponto de vista.

Trazendo, agora, o narrador Dom Casmurro para as concepções de Jean Pouillon, já sabendo que o tipo de visão “com” trata de como vemos o outro, “com” ou “a partir” do narrador, passando-nos uma espécie de imagem desse protagonista, o qual é visto, percebemos, assim, que, de fato, temos apenas uma existência em imagem de Capitu — a de mulher dissimulada, “com olhos de ressaca” —, pois, como já foi dito e se percebe claramente pela leitura do romance, a esposa de Bentinho não tem voz. E, aqui, temos mais um argumento para enfatizar nossa compreensão sobre a supremacia de Dom Casmurro em relação a Capitu, pois “quando um personagem é analisado, não se trata de uma análise impessoal: é uma análise efetuada pelo personagem central

⁸ Segundo John Gledson, Dom Casmurro sente a necessidade de se provar racionalmente o adultério cometido pela esposa. Por isso a narração em primeira pessoa sem testemunhas e sem falas e defesas de Capitu.

[Bentinho] que, por sua vez, se revela em idênticas proporções” (POUILLON, 1974, p. 58).

É nesse ponto, o de analisar o outro e, em consequência dessa análise, revelar-se, que Dom Casmurro pode ser descoberto pelo leitor atento. Descoberto não no sentido de saber a verdade acerca do adultério, mas no sentido de saber que sua narrativa está imbuída do intuito de persuadir o leitor com base apenas em impressões. Mas isso ainda não é o principal. Quem esteve atento à leitura de *Dom Casmurro* desde o início e a todo o momento, pode perceber que Bentinho, ainda criança, revelava-se ciumento e inseguro, o que já nos apresenta o seu caráter. Tal afirmação poderia nos levar a pensar que, se Bentinho, quando criança, já se mostrava ciumento e assim continuou a ser na sua vida adulta, Capitu, seguindo essa mesma linha de raciocínio, seria uma mulher dissimulada, igual quando menina.

Contudo, além de sabermos desses caracteres pelo narrador dramatizado, sabemos que Bentinho continua com essas características quando adulto por meio de suas atitudes e pensamentos às quais temos acesso, o que não ocorre com sua esposa. “Ciúmes do mar”, “a xícara de café”, “Otelo”, “segundo impulso”, são apenas alguns dos vários exemplos de capítulos que poderíamos citar como comprovadores, ou reveladores, do caráter e da mente um tanto doentia de Bento Santiago; dessa maneira, a assertiva de Pouillon sobre o ponto de vista do tipo “com” ser revelador de uma imagem do outro, e igualmente, ou até mais, do caráter do narrador, é coerente, pois é desse modo, através dessa fresta, que os leitores podem tirar uma conclusão divergente da que almeja a tão bem elaborada retórica de Dom Casmurro. Assim, se atento a esse indício que a obra concede, o que afirma Ricoeur acerca do narrador *não digno de confiança* se confirma, uma vez que o leitor terá interpretações distintas.

CONCLUSÃO

Ainda que tentem enquadrá-los firmemente em correntes literárias, ou em outras classificações, José de Alencar e Machado de Assis fogem a essas categorias por serem singulares. Por mais que o autor cearense tenha tido um projeto literário, não se deixou refrear pelo que ditavam esses estilos, uma vez que limitam a liberdade do autor. Por isso, são recorrentes aspectos de estéticas literárias anteriores ou posteriores à época em que vivia. Podemos atribuir esse pensamento, também, ao criador de *Quincas Borba*, que do mesmo modo desliza de rotulações, com seus romances intrigantes.

Talvez, pelo motivo colocado, a singularidade e a positiva desobediência a correntes literárias, e até mesmo por se tratar de texto literário, é que se complica o enquadramento em conceitos.

Utilizados como exemplos para realizar um diálogo entre a concepção de narrador *digno de confiança* e narrador *não digno de confiança*, de Ricoeur, *Lucíola* e *Dom Casmurro* nos remetem à pergunta: que recursos o autor deve empregar para que o leitor tenha credibilidade no que está sendo dito? Paulo e Dom Casmurro usam métodos semelhantes — são narradores-personagens —, logo, contaram a história de suas vidas. E por que confiar em Paulo e não é Bento Santiago? Ora, o primeiro, embora seja um narrador dramatizado, nos cede indícios para que acreditemos em suas palavras. Fala de Lúcia e para comprovar o que diz presta espaço a essa personagem para que ela se mostre e, assim, comprova o que ele (o narrador) afirma ser verdadeiro. Ademais, a visão “com”, que nos permite formar uma imagem de Lúcia e do mesmo modo ter um conhecimento de Paulo, não nos revela que ele seja alguém dominado por uma ideia fixa, a qual tem por base uma desconfiança.

Quanto a Dom Casmurro, o leitor distraído acaba por tornar-se aliado de Bento Santiago. O leitor atento, por outro lado, já inicia a leitura com desconfiança desse narrador. Primeiramente por este ser preso a uma ideia sem base fatural que o norteia; segundo, por suas afirmações e suspeitas não serem corroboradas pelas palavras, atitudes e caráter de Capitu, que desconhecemos. Assim, estamos diante de um narrador *digno de confiança* e outro *não digno de confiança* e que fogem a certas exigências desses conceitos de Ricoeur. O primeiro, o narrador-protagonista Paulo, para obedecer o ponto de vista *digno de confiança* não deveria dar tanto espaço a Lúcia para que ela se apresente, pois desse modo, temos duas apresentações: a de Paulo e a da própria Lúcia, proporcionando ao leitor mais de uma interpretação — e pelo que se entende desse tipo de narrador, ele suprime essa possibilidade de imaginar e refletir distintamente da pessoa que narra a história; quanto ao segundo, Dom Casmurro, *narrador não digno de confiança*, depende um pouco do leitor. Para que se efetive essa visão, faz-se necessário um leitor *desconfiado*, que duvide do que lhe está sendo dito, que perceba os “malabarismos narratoriais” (LISBOA, 2005, p. 174) para, assim, não ser persuadido por Bentinho, que deseja provar o adultério que, para ele, sua esposa cometera.

Dessa maneira, Alencar e Machado, para configurarem esses romances, escolheram métodos semelhantes: a rememoração, a concretização dessas lembranças

através da escrita — do primeiro, uma carta, do segundo, uma biografia —, e a utilização de narrador-protagonistas que apresentam, também, suas concepções acerca de duas mulheres — Lúcia e Capitu —, mas que encerram caminhos divergentes no que concerne aos narradores, pois ambos são guiados por intenções distintas: um tem a finalidade de apresentar, apenas, seu relacionamento com uma mulher excêntrica; o outro tem o objetivo de justificar seus atos e comprovar uma traição.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Lucíola**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BAPTISTA, Abel Barros. Esquema de capítulo que escapou a Aristóteles. In: **Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos**. Org. Juracy Assmann Saraiva. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: Impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MUIR, Edwain. **A estrutura do romance**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.
- PELOGGIO, Marcelo. **Um problema de forma: o dogmatismo em Machado de Assis**. (Artigo apresentado nos encontros Moreira Campos da UFC, 2011).
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Cláudia Berliner. V. III. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- VASCONCELOS, Arlene Fernandes. '**A verdade dispensa a verossimilhança**': o fato e a ficção no romance histórico *As minas de prata*, de José de Alencar. 2011. 163f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2011.

A LEITURA NUMA PERSPECTIVA DISCURSIVA: SUJEITO IMAGINÁRIO E SILENCIAMENTOS EM UM LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA PORTUGUESA

READING IN THE PERSPECTIVE DISCURSIVE: IMAGINARY AND SUBJECT IN A TEXTBOOK OF PORTUGUESE LANGUAGE TEACHING

Flágila Marinho da Silva Lima⁹
Palmira Heine¹⁰

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar, à luz da Análise de Discurso pecheuxtiana, como a leitura é tratada no livro didático de Língua Portuguesa. Para tal objetivo, foi selecionado, como *corpus*, o livro de Língua Portuguesa – 6º ano, da coleção Diálogo. É sabido que o livro didático é, por muitas vezes, o único recurso pedagógico do professor, sendo, portanto, fundamental que este possa ser objeto de variados estudos, tendo em vista sua larga utilização em sala de aula. Como resultado preliminar da pesquisa em curso, é possível afirmar que as seções observadas ainda consideram o texto como tendo um único sentido que deve ser captado pelo aluno, sem instigar uma problematização da leitura, expondo o olhar leitor, apenas, para “partes do texto”, e não para a opacidade da língua e nem mesmo para a relação desta com a história e o ideológico, que permeiam o processo de leitura na construção dos sentidos.

Palavras-chave: Leitura. Sentidos. Compreensão. Texto. Discurso.

Abstract

The aim of this paper is to analyze how the reading is designed in a Portuguese textbook. In order to reach this purpose, we selected a book called *Português Linguagens*, used in the sixth grade of Elementary School. As a preliminary result, we can say that this book still considers the text as having a previous sense, thus, exposing the reader's attention only to “parts of the text” and not to the opacity of the language and even to the relationship of this with the history and the ideology that permeate the reading process in constructing meanings.

Keywords: Discourse, Text, Sense.

INTRODUÇÃO

A leitura é atividade essencial de inserção social de sujeitos na sociedade pós-moderna, exercendo, por isso, papel de grande relevância social. Neste artigo, pretende-se discutir a leitura, observando o modo como ela é tratada no livro didático de Língua Portuguesa da Coleção Diálogo, à luz da análise de discurso pecheuxtiana. Sabe-se que, na perspectiva discursiva, a língua não é transparente, pelo contrário, é opaca, e

⁹ Mestranda em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS.

¹⁰ Doutora em Linguística.

essa opacidade revela que não há sentidos prontos e acabados; ao contrário, a língua é sempre afetada pelos deslizamentos de sentidos, pela metáfora. A leitura, compreendida desse modo, não é a extração de um sentido pronto e acabado, nem a reprodução do pensamento de um autor, mas é o trabalho simbólico de atribuição de sentidos que podem ser muitos, a depender da posição que o sujeito ocupa discursivamente.

Orlandi define leitura como:

[...] trabalho simbólico no espaço aberto da significação que aparece quando há textualização do discurso. Há pois muitas versões de leitura possíveis. São vários os efeitos-leitor produzidos a partir de um texto. São diferentes possibilidades de leitura que não se alternam, mas coexistem assim como coexistem diferentes possibilidades de formulação em um mesmo sítio de significação. (ORLANDI, 2001, p.71).

Portanto, é levando em consideração o processo de leitura na perspectiva discursiva que a referida pesquisa procura trabalhar com o livro didático, uma vez que este é, muitas vezes, a única ferramenta que o professor dispõe para o trabalho de ensino e aprendizagem, além de assumir uma postura de portador de “verdades” que devem ser seguidas por professores e alunos (CORACINI, 1999). É importante ressaltar também que os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) de Língua Portuguesa têm colocado o texto como objeto central de ensino da língua e dado extrema importância ao processo de leitura. Dessa forma, os PCNS salientam a importância da escola como mola propulsora da leitura, evidenciando sua importância no ambiente escolar.

Assim sendo, o objetivo central desse trabalho é compreender como os livros didáticos trabalham a leitura, e como os mesmos, através dos seus gestos de interpretação apreendidos a partir das atividades de trabalho com o texto, constituem o sujeito leitor imaginário e os silenciamentos, que constituem o trabalho com a leitura, a partir das atividades de interpretação de texto propostas pelo livro didático já citado.

A LEITURA NUMA PERSPECTIVA DISCURSIVA

Na perspectiva discursiva, a leitura está sempre em construção, não sendo um simples ato de captação de ideias prontas, mas sim um processo complexo de atribuição de sentidos ao texto. É preciso, portanto, que se considere no processo de leitura, a interação¹¹ entre

¹¹ É importante ressaltar que a palavra interação não está sendo usada com o mesmo sentido que é utilizada na Pragmática, por exemplo, que defende a existência de um sujeito individual. O termo interação está sendo usado, nesta pesquisa, como o processo que leva a relação entre dois sujeitos, desde sempre sujeitos às ideologias e cujos discursos se constroem a partir de formações discursivas diversas.

os enunciadores para que a mesma seja, de fato, concretizada. Segundo Orlandi:

A leitura é o momento crítico da constituição do texto, é o momento privilegiado da interação, aquele em que os interlocutores se identificam como interlocutores e, ao se constituírem como tais, desencadeiam o processo de significação do texto. (ORLANDI, 1996, p. 186).

Sendo assim, levar em consideração os processos de significação é de suma importância para a Análise de Discurso de Linha Francesa (doravante ADLF), uma vez que os sentidos não estão prontos, acabados e cristalizados no texto, mas são construídos nos gestos de interpretação dos sujeitos. É preciso destacar ainda que a leitura na AD francesa não se detém apenas ao trabalho com a semântica interna do texto, como descrevem algumas teorias formais, e até como foi concebido nas primeiras fases da Linguística de Texto. Todavia, representa algo mais profundo e significativo, ao levar em conta a relação com a história e com a ideologia, pois, de acordo com Orlandi (2001, p. 27), “[p]ara significar, insistimos, a língua se inscreve na história”. Deste modo, o texto será marcado pelas formações discursivas e ideológicas que interpelam o sujeito no decorrer da leitura. Como se pode observar nas palavras de Pêcheux:

[...] as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às posições ideológicas [...]. (PÊCHEUX, 1997, p. 160).

Isso implica dizer que, para Pêcheux (1997), o sentido não se constitui isoladamente ou em significados desvinculados das palavras, expressões ou proposições, mas sim, a partir das posições ocupadas pelos sujeitos em interlocução, e estas são determinadas pelas condições ideológicas e históricas que envolvem o sujeito discursivo. Logo, no processo de produção da leitura, a historicidade e a ideologia são constitutivas do dizer (escrever).

O texto, segundo Orlandi (2012), é uma unidade empírica que o sujeito leitor tem diante de si, feita de som, letra, imagem, construído (imaginariamente) de início, meio e fim. Contudo, o texto materializa discursos e esses discursos, por sua vez, serão sempre intrinsecamente constituídos pelo interdiscurso (conjunto dos já ditos), que torna possível todo dizer. Sendo o texto compreendido como discurso, precisa ser

estudado à luz da sua discursividade, fazendo-se compreender que os sentidos não estão a priori, mas são construídos pela interação entre os enunciadores por meio dos gestos de interpretação e associados diretamente às condições de produção desse discurso. Como assevera Pêcheux (1997):

Nosso propósito não é, com efeito, o de discutir uma *sociologia* das condições de produção do discurso, mas definir os elementos teóricos que permitem pensar os processos discursivos em sua generalidade: *enunciaremos a título de proposição geral que os fenômenos linguísticos de dimensão superior à frase podem efetivamente ser concebidos como um funcionamento*, mas com a condição de acrescentar imediatamente que este *funcionamento não é integralmente linguístico, no sentido atual desse termo* e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de *colocação* dos protagonistas e do objeto de discurso, mecanismo que chamamos de “condição de produção” do discurso. (PÊCHEUX, 1997, p. 78).

Assim, Pêcheux (1997) chama atenção para o fato de pensar que o processo discursivo vai além de descrever ou entender os fenômenos estritamente linguísticos e, neste caso, o autor está fazendo referências às esferas morfológicas, fonológicas e sintáticas. Tais fenômenos servem, sim, para compreender o funcionamento da língua, mas, para ser vista à luz da discursividade, deve se acrescentar de imediato os demais elementos que darão, efetivamente, conta desse funcionamento da língua e que fazem parte do que ele vai chamar de condição de produção do discurso.

Por condições de produção na ADLF, segundo Orlandi (2007), entende-se a relação entre os sujeitos e a situação, ou seja, os elementos sociais, históricos e ideológicos que interpelam esses sujeitos em uma dada construção discursiva e que são possíveis de serem identificados por meio das construções linguísticas.

Deste modo, abordar o texto na perspectiva discursiva é entender que qualquer acontecimento enunciativo será sempre permeado pela tensão e pelo conflito, afinal as relações de sentido são caracterizadas pela falha e pelo equívoco, não previstos em regras. Como bem cita Pêcheux:

[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente). Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso. (PÊCHEUX, 1997, p. 53).

É nesse sentido que Pechêux (1997) vai dizer que a língua é relativamente autônoma, ou seja, o próprio sistema linguístico é marcado por fatores ideológicos e históricos, o que dá margem para sentidos outros, tendo em vista que a língua não funciona isoladamente, e sim em decorrência desses fatores que lhes são constitutivos. Afinal, o sujeito não tem total domínio dos efeitos de sentidos dos seus enunciados. E, por isso, todo dizer pode tornar-se outro, resgatados a partir da falha, do equívoco, e da tensão que permeiam o processo de produção de sentidos.

No processo de atribuição de sentidos ao texto, Orlandi (1988) faz uma reflexão sobre a relação que o sujeito faz no processo de significação do mesmo e aponta três dimensões, quais sejam: o inteligível, o interpretável e o compreensível. O inteligível é processo de decodificação. Nesse caso, a leitura se restringe a apreender o sentido dicionarizado, convencionalizado. O sujeito leitor precisa apenas decodificar os signos e repetir sentidos prontos. O interpretável constitui em atribuir um sentido ao texto levando em conta o cotexto, ou seja, a semântica interna do texto. E, por fim, o nível da compreensão que resulta em atribuição de sentidos, levando em conta seus mecanismos de produção (sujeito, ideologia, a memória e as situações). Assim sendo, compreender é ir além da interpretação, pois, além de apreender o sentido regido pela semântica interna do texto, é preciso perceber que este poderia ser outro. Como bem cita Orlandi (1988, p. 74), “O sujeito que produz uma leitura a partir de sua posição, interpreta. O sujeito que se relaciona criticamente com sua posição, que problematiza, explicitando as condições de produção da sua leitura, compreende”.

Na AD, a língua não é transparente, o que dá margem para formas de significação (efeito-leitor) a partir da condição básica da linguagem, que é a incompletude. Assim, nem os sujeitos, nem os sentidos estão fixados e completos, mas abertos ao processo de significação. Isso não implica dizer que, pelo fato de ser aberto, não seja regido, controlado. Pelo contrário, é justamente pela sua abertura que o processo de significação sofre suas determinações. É nesse contexto que se trabalha a paráfrase (o repetível) e a polissemia (o diferente), como afirma Orlandi (2012 p. 53): “Ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua formação discursiva [...]”.

Sendo assim, a AD vem (re)significar as noções sobre leitura, leitor e sentidos. Oferece suportes teóricos/metodológicos com o intuito de gerar condições de trabalho com a leitura de forma mais significativa, procurando trazer à tona os processos

de significação.

GESTOS DE INTERPRETAÇÃO E O SUJEITO IMAGINÁRIO NA ANÁLISE DE DISCURSO PECHEUXTIANA.

Sabe-se que a Análise de Discurso de Linha Francesa tem como objeto de estudo o discurso. Contudo, é importante explicar que discurso, na ADLF, será entendido como historicamente produzido e ideologicamente marcado. Isso implica que todo discurso é, por natureza, ideológico e reflete a/as posições sociais dos sujeitos que enunciam.

Assim sendo, o discurso tem como materialidade a língua que, por sua vez, pode se materializar, dentre outras formas, através de variados textos. Logo, estudar o texto a partir de uma visão discursiva é compreender o funcionamento da linguagem por meio da sua relação com o social, com o histórico e o ideológico, como cita Orlandi (2012, p. 32): “O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua”.

O texto, enquanto unidade de análise, é uma unidade empírica estruturada (imaginariamente) de início meio e fim, mas quando lançado para a dimensão do discurso, o texto é aberto a significações, o que possibilita, de acordo com Orlandi (2012), uma multiplicidade de leituras.

Deste modo, para trabalhar o texto no viés do discursivo, o analista precisa debruçar-se sobre este para compreender o funcionamento da linguagem por meio dos seus gestos de interpretação. Como assevera Orlandi (2012, p. 171): “No próprio texto, em sua constituição, há gestos de interpretação que mostram a ou as posições do sujeito que o produziu. Compreender significa, então, explicitar os gestos de interpretação constituídos pelo sujeito, gestos estes inscritos no texto”. Isso implica dizer que não é só quem lê que gera gestos de interpretação, o sujeito que produz o texto também constrói seus gestos. Estes, por sua vez, são marcados no seu dizer/escrever.

Contudo, cabe ressaltar que não haverá uma “chave” de interpretação que possa “abrir” a porta para um sentido que vai estar ali, nesse caso, atrás do texto. O que se tem é um método, é o dispositivo teórico que auxilia o analista para a compreensão dos sentidos. Assim, há gestos que constituem o texto e que o analista, com seu dispositivo, precisa ser capaz de compreender (Orlandi, 2012). Nesse sentido, interpretar não é encontrar um determinado sentido, mas, entender o processo de

construção de sentidos.

Por conseguinte, ao entrar em contato com o texto, os sujeitos produzem gestos de interpretação para constituição dos sentidos, lançam seu olhar leitor para determinadas partes do texto, que logicamente será direcionado pela ideologia que os interpela. Todavia, vale ressaltar que gestos na ADLF são atos ao nível simbólico, diferente de outras correntes (a saber, a pragmática) que o veem como atos no sentido de um fazer/ação. Logo, enquanto gestos, eles significam. Afinal, não existe linguagem sem interpretação, isto é, sem gestos de interpretação.

Consequentemente, na construção do texto, por meio da sua textualidade, haverá formulações que direcionam o olhar leitor, bem como evidenciam a posição-sujeito de quem o escreveu. Por conseguinte, é isso que ocorre quando o livro didático faz perguntas que já direcionam para determinada interpretação, e com isso fecham o sentido do texto. Assim, as atividades de leitura são concebidas apenas como atividades de extração de sentidos prévios. São essas formulações, esses direcionamentos e, sobretudo, os silenciamentos que geram os gestos de interpretação, que podem ser percebidos ao trabalhar a discursividade do texto.

Outro ponto de extrema importância para compreensão dos gestos de interpretação é o que vai se chamar de sujeito imaginário, também conhecido como leitor virtual, que nada mais é do que a antecipação que o sujeito autor¹² faz do sujeito leitor. É a projeção que este faz do possível leitor, para o qual o texto será direcionado. No caso das atividades do livro, o sujeito imaginário se constitui a partir da imagem que o sujeito autor das atividades cria do possível sujeito leitor. Assim, é possível perguntar: quem é o sujeito leitor para aquele que produz a atividade? Como ele é concebido? A ele é imputada a possibilidade de compreender o texto ou de só reproduzir sentidos? Deste modo, no trabalho com a leitura, as atividades de interpretação procuram construir uma determinada interpretação. Isso implica afirmar, necessariamente, que se pensou antes em um determinado sujeito para essas atividades – o sujeito imaginário, que corresponderá às formações imaginárias¹³ que conhecemos na ADLF, isto é, a

¹² Cabe também pensar no que, em análise de discurso, vai-se entender por autor, isto é, autoria. Assim, na AD, o autor é uma função do sujeito, visto que nesse momento o sujeito está mais submetido a regras institucionais, e toma a linguagem como sua produção. Ainda segundo Orlandi (2012) a função-autor é efetivada quando este sujeito se coloca como dono e origem da sua produção. Logo, a relação do sujeito com linguagem é definida pela ilusão ideológica de ser origem e fonte do seu dizer, quando, na verdade, ele retoma sentidos pré-existentes e inscritos em formações discursivas.

¹³ Sobre formações imaginárias na ADLF assevera Pêcheux: “[...] o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao *outro*, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem no mecanismo de qualquer formação

imagem que o sujeito autor faz do aluno (lugar social) para a leitura do seu texto. Logo, há um leitor imaginário inscrito no texto, que é constituído no próprio ato da escrita (Orlandi, 2012).

Dessa forma, quando o autor cria determinadas perguntas, ele parte do princípio de que esse sujeito leitor, até então imaginado por ele, irá interpretar de um determinado modo, constituindo assim, gestos de interpretação que deverão ser captados pelo sujeito imaginário. Em decorrência, as atividades acabam limitando as possibilidades de leitura, ao buscar que esse sujeito se restrinja aos gestos de interpretação criados pelo autor, fazendo com que os sentidos que possam ser estabelecidos pelo sujeito imaginário sejam os mesmos que foram criados pelo sujeito autor, e com isso limita o sujeito imaginário de criar gestos outros. Como bem cita Orlandi (2012 p.63), “[e]ssa materialidade textual já traz, em si, um efeito-leitor, produzido, entre outros, pelos gestos de interpretação de quem o produziu, pela resistência material da textualidade (formulação) e pela memória do sujeito que lê. A textualidade é feita desses gestos”.

É importante salientar que o referido trabalho se atentará ao sujeito imaginário, este que é projetado pelo autor e se constitui pelos gestos de interpretação das atividades propostas pelos livros didáticos. Deste modo, parte-se do princípio de que, ao se observar as seções que propõem esse trabalho com a leitura nos LDs, pode-se por meio da sua textualidade perceber determinados gestos que “inclinam” o olhar leitor, conduzindo-o a uma determinada interpretação e assim, acaba por fechar as possibilidades dos deslizamentos de sentidos dentro de um sítio de significação.

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS LIVROS DIDÁTICOS

O livro didático (doravante LD) é uma ferramenta importante no processo de ensino e aprendizagem, que se configura como sendo um suporte para o conhecimento, bem como de métodos para o ensino. Apesar dos avanços tecnológicos ofertados pela sociedade moderna, o livro didático ainda continua sendo o recurso mais usado entre professores e alunos. Esse status lhe confere uma demasiada importância, tendo em vista que o LD é, de certa forma, a base para organização do trabalho docente e também para aprendizagem dos alunos, sendo, portanto, fundamental traçar algumas

social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações)”. (PÊCHEUX, 1997, p.82).

considerações acerca do mesmo, principalmente no que concerne a sua história, ao seu uso e ao seu valor dentro do espaço escolar.

De acordo com Freitag (1997), a história do livro didático no Brasil está diretamente ligada a uma sequência de decretos, leis e medidas governamentais. Cabe ressaltar que cada etapa da história do LD está envolvida no seu contexto social, em especial o político. No referido trabalho, ressaltamos alguns pontos considerados mais pertinentes para a história do livro didático.

É em 1937, período do Estado Novo, que, procurando dar mais legitimação ao livro didático, cria-se o INL (Instituto Nacional do Livro). Mas, somente com o decreto 1.006 de 30/12/1938 é que o livro didático toma um caráter mais organizacional e sistemático, inclusive com a criação do CNLD – Comissão Nacional do Livro Didático. A CNLD tinha como função “[...] examinar e julgar os livros didáticos, indicar livros de valor para tradução e sugerir abertura de concurso para produção de determinadas espécies de livros didáticos ainda não existentes no país”. (FREITAG, 1997 p. 13). Contudo, o que se percebia de tal comissão, ainda de acordo com autora, era uma função muito mais de controle político-ideológico, que propriamente uma função didática. E, apesar de intensas críticas nas quais se questionava a legitimidade de tal comissão, ela seguia cada vez mais forte.

No período Vargas, são assinados vários acordos, dentre eles um acordo entre o MEC e USAID (Ministério da Educação e Sindicato Nacional de Editores de Livros e a Agência Norte-Americana para o Desenvolvimento Internacional) que visava à disponibilidade gratuita de milhares de livros para os estudantes brasileiros. Esses livros, porém, eram válidos por apenas um ano; tinha-se o chamado livro descartável (e eram desconsiderados). Todavia, mais uma vez, várias críticas e até denúncias de um suposto “controle americano do mercado livreiro”, controle não apenas pedagógico, mas também ideológico, foram deferidas pelos críticos da educação brasileira, tendo em vista que ao USAID caberia toda a organização dos livros, desde os detalhes técnicos até os mais importantes, como a elaboração e distribuição do material, ficando o MEC apenas responsável pela execução.

Com o fim desses acordos, criou-se em 1983, pela lei 7.091, a Fundação de Assistência ao Estudante – FAE, mais um órgão subordinado ao MEC que tinha como função apoiar as secretarias de 1º e 2º grau e desenvolver programas de subsídio aos

estudantes. Para tanto, foram criados vários programas¹⁴ de assistências pelo governo. Em suma, sua função era basicamente comprar e distribuir os livros didáticos, enquanto que a avaliação da qualidade desses livros não era efetivamente realizada. Mais uma vez os críticos alertavam fervorosamente para os problemas decorrentes dessa centralização da política assistencialista do governo (FREITAG, 1997).

Posteriormente é criado, em 1985, o PNLD (Programa Nacional do Livro Didático) com a função de avaliar o livro didático, dando-lhe um caráter mais qualitativo. Houve também a descentralização do PNLD e as esferas estaduais tiveram mais autonomia na escolha do livro didático, o que já acontecia com alguns estados considerados mais progressistas. Mas essa decisão tomou um caráter federal e passou a generalizar a participação dos estados, e mais precisamente dos professores nas escolhas do livro didático. Desde então, o PNLD vem se aperfeiçoando para atingir seu maior objetivo – a qualidade do livro didático. Para tanto, de acordo com Rangel (2003), institui-se, em 1993, uma comissão de especialistas encarregados de definir critérios de avaliação do LD e, a partir de 1996, o MEC passou a subordinar a compra dos LDs inscritos no PNLD a uma aprovação prévia dos avaliadores oficiais.

Depois desse breve histórico, nota-se que a história do livro didático no Brasil está absolutamente ligada a questões sociopolíticas do país, o que não poderia ser diferente, já que é obrigação do Estado proporcionar uma educação pública e de qualidade.

Por fim, duas ressalvas são importantes quando se pensa ou estuda sobre os LDs. A primeira é a importância de o livro didático ser, constantemente, objeto de estudos acadêmicos, pois tais pesquisas podem contribuir para elaboração/reformulação de livros cada vez mais próximos das exigências sociais. Outro ponto igualmente importante é o fato de o LD assumir um controle sobre a prática do professor. Isso implica perceber uma “alienação” no uso do livro didático. Como bem cita Freitag, Costa e Motta (1997 p. 124), “[o] livro didático não é visto como um instrumento de trabalho auxiliar na sala de aula, mas sim como uma autoridade, a última instância, o critério absoluto de verdade, o padrão de excelência a ser adotado na aula”. Sabe-se que este é um suporte de conhecimentos e de orientações didáticas. Nesse sentido, ele é um recurso para o professor e não seu substituto. Assim, é mister que o educador não perca sua autonomia na sala de aula e possa sentir-se livre para usar outros recursos

¹⁴ A saber o PNAE (Programa Nacional de Alimentação Escolar), o PLIDEF (Programa do Livro Didático – Ensino Fundamental) dentre outros.

pedagógicos que corroboram com o processo de ensino-aprendizagem.

Não se pode perder de vista também que o LD é uma ferramenta política-ideológica e, portanto, materializa um discurso que estará sempre atrelado a ideologias diversas. Haverá nestes discursos “ditos” verdadeiros, tendências para inclinação de olhares e pensares de discursos predominantes, de tal forma, que alunos e professores toma-os como verdadeiros. Sendo assim, tê-lo como referência é a maneira mais sensata de se trabalhar pedagogicamente e não como verdade absoluta e inquestionável a ser seguida.

AS ATIVIDADES DE LEITURA NOS LIVROS DIDÁTICOS DE LÍNGUA PORTUGUESA DA COLEÇÃO DIÁLOGO: UMA REFLEXÃO.

Este trabalho é derivado da pesquisa de mestrado, ainda em curso, que procura analisar como a leitura é tratada no livro didático de Língua Portuguesa da Coleção Diálogo da editora FTD, mais precisamente com os livros de 6º e 9º ano, bem como perceber como o sujeito imaginário é constituído discursivamente a partir das atividades de leitura do referido livro. Portanto, este estudo é um recorte do *corpus* desta pesquisa, na qual são analisadas as seções “Dialogando com o texto” presentes em todos os módulos do LD. A orientação teórica é a Análise de Discurso de Linha Francesa, que tem como seu principal representante o filósofo Michel Pêcheux.

O que é possível perceber a partir do material analisado é que a leitura ainda é trabalhada de maneira superficial e não opta por uma problematização em seus questionamentos; o texto é visto como um produto pronto e os sentidos aparecem como cristalizados no texto, o que confere a esse sujeito imaginário apenas a função de depreender informações contidas na semântica interna do mesmo, ficando apenas, segundo Orlandi (2012), no nível da decodificação e da interpretação. Outro ponto relevante é o silenciamento do LD em relação aos discursos presentes em sua materialidade – o texto. Isso decorre pela falta de uma abordagem discursiva da leitura no LD, o que faz com que os aspectos históricos e sociais sejam silenciados e fiquem à margem desse processo. Na prática escolar, é comum uma constante busca pelo sentido tido como verdadeiro e absoluto. Isso é evidenciado pelas atividades de interpretação de textos que propõem a existência da univocidade, com o almejo de respostas idênticas. Tal prática demonstra um apagamento da subjetividade do sujeito, isto é, não considera o modo como este sujeito se insere na atividade discursiva para geração dos seus

sentidos. Estes, por sua vez, inscritos nas redes de filiações, na sua relação com o social, o histórico, sua filiação nas formações discursivas, bem como nas ideológicas.

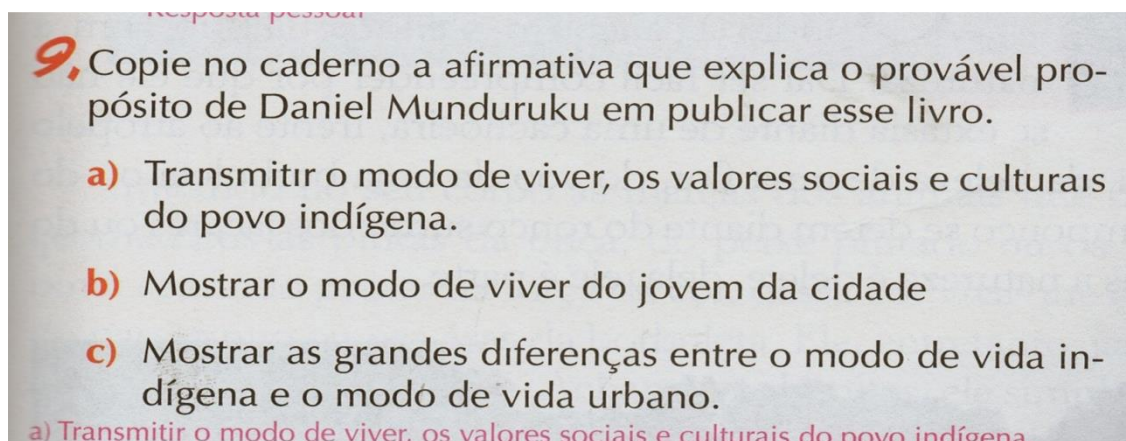
Há, nessa prática, uma busca pelo que Pêcheux (1990) denominou de espaços logicamente estabilizados, na tentativa de extração de um real, sem pontos de deriva. Entretanto, Pêcheux (1990) afirma que, mesmo nesses espaços, existem pontos de deriva, pontos do impossível, há possibilidades de sentidos outros. De acordo com o autor, ao se trabalhar com disciplinas tidas de interpretação, é importante “que o não-logicamente-estável não seja considerado *a priori* como defeito, um simples furo no real”. (PECHEUX, 1990 p. 43). Em outras palavras, Pêcheux (1990) critica a tentativa de controlar os sentidos, e afirma que estes, ainda que interditados, podem sofrer derivas e, se não ocorrer nas circunstâncias dadas, ressurgirão em outras.

Por sua vez, é o que ocorre, em sua maioria, nas atividades de interpretação de textos por parte do LD – a interdição, a tentativa do controle, o caminho de constituição dos sentidos é um caminho traçado com muitos limites, delineamentos, direcionamento. É, portanto, a busca pelo logicamente estabilizado. As atividades trazem a noção do sentido pronto e fixado ao texto, é o sentido pretendido, intencionado, institucionalizado e, portanto, o único possível. Trazem a noção de língua como transparente, adotando uma postura de trabalhar a linguagem como um mero instrumento de comunicação, incidindo sobre o famoso esquema elementar de Jakobson (1974), em que uma mensagem é enviada a um receptor que deve decodificá-la exatamente como foi formulada. É a língua como veículo, totalmente indiferente aos sujeitos e à situação. Nesta direção, a noção de interpretação acaba por ser a de desvelar o sentido que está atrás do texto, escondido por entre as linhas. Interpretar, assim, é encontrar o sentido e esse encontrar, desvelar, localizar, apreender é o que demonstra a capacidade intelectual do sujeito leitor. De um modo geral, há um trabalho de exploração do texto a partir da paráfrase, enquanto que a polissemia é vista como algo negativo e, sendo, portanto, evitada.

A AD adota uma reflexão sobre o funcionamento da linguagem totalmente contrária as posturas citadas anteriormente. Não existirão sentidos *a priori*, todos os sentidos serão possíveis até que se entre em contato com a discursividade e, em condições dadas, sofram o processo de determinação histórica, fazendo com que determinados sentidos sejam gerados e não outros. Os sentidos são, pois, motivados a partir das posições que os sujeitos ocupam no discurso e, conseqüentemente, suas filiações nas formações discursivas.

A partir das reflexões, analisamos algumas questões dentro da categoria sentido, apreendendo o modo como estas trabalham com o processo de significação. Para tanto, exemplificaremos, para este artigo, as questões que podem ser classificadas nos níveis de leitura interpretável e compreensível, partindo da classificação de Orlandi (2012), que classifica: o interpretável como processo de atribuição de sentido, levando em conta apenas a semântica interna do texto (coesão); o compreensível é o processo de atribuição de sentido que permite extrapolar a semântica interna do texto e relacioná-lo ao contexto de enunciação ao que se inscreve; percebendo o processo de significação, relacionando-os a sua exterioridade.

O exemplo a seguir mostra o trabalho com a significação por meio das questões interpretáveis. Notemos, pois, como advém esse processo.



Fonte: Livro didático de Língua Portuguesa, Coleção Diálogo 6º ano p. 102

Nesta questão, a tentativa de controle, o fechamento do sentido ainda é visível, pois o sujeito leitor é levado a direcionar o olhar para o texto através das alternativas disponibilizadas pela questão. A opção em usar a forma verbal do modo imperativo “copie” sugere uma ordem que o sujeito leitor deverá fazer após a leitura e o encontro da opção “correta”, o que implica pensar que, ao fazer o exercício da cópia, fixará mais o sentido institucionalizado, legitimado; um exercício de memorização. Utilizando o recurso da própria paráfrase, o comando é o mesmo “provável propósito” que incide sobre a intenção do sujeito autor, como se a mesma fosse facilmente apreendida. Diante disso, há uma tentativa de homogeneização de sentidos e sujeitos.

Um típico exemplo do que Pacífico (2012) considera fôrma-leitor. Assim garante a autora:

[...] mesmo quando o sujeito está disposto a ler e interpretar, o sentido já está determinado antes e, como consequência, ele (o sujeito) precisa apenas descobrir o que o texto “quer dizer”, qual é a “intenção” do autor do texto, qual é a única interpretação, como se fosse possível penetrar no pensamento do outro para desvendar as intenções significativas que subjazem ao texto. (PACÍFICO, 2012, p. 14).

Uma tentativa inútil de controle dos sentidos, visto que estes não se controlam, mas são sempre passíveis de se tornarem outros. Em contrapartida, se esse outro sentido eclodir foi “falha de comunicação”, precisa ser revisado, eliminado e o sentido, ainda que seja um sentido possível, não será considerado, pois este, não atende ao que vem já pronto no manual do professor, nem ao suposto sentido pretendido pelo sujeito autor. É ele (LD) que legitima o sentido, que institucionaliza. A leitura deve ser, portanto, única e invariável para todos.

OS SILÊNCIOS E SUA IMPORTÂNCIA PARA ATRIBUIÇÃO DOS SENTIDOS

Na sociedade, de uma forma geral, o silêncio é entendido como “passividade” ou como algo “negativo”; para AD, a linguagem tem como característica predominante a incompletude. E essa “falta”, esse não-dito é de igual modo significativa. Afinal, essa incompletude da linguagem se caracteriza como sendo o lugar do possível, dos deslizes, da deriva, dos sentidos outros, trabalho da metáfora. Lugar da historicidade, da ideologia que permeia os processos de produção dos sentidos.

Destarte, o silêncio é constitutivo do dizer, afinal o sujeito ao enunciar gera determinadas palavras e determinados sentidos condizentes com sua posição-sujeito, com sua formação discursiva e, portanto, silenciam outras palavras, outros sentidos que de igual modo contribuem para que seu dizer signifique. Para Orlandi (2007 p. 12), “[o] silêncio como horizonte, como iminência do sentido, [...], aponta-nos que o fora da linguagem não é nada mais ainda sentido”. Por conseguinte, não é o não mostrado, o implícito apenas, mas o vazio, a ausência que emerge para significar em determinada situação comunicativa.

Portanto, o texto em questão põe em circulação determinados sentidos e silenciam outros. No caso dos dois exemplos a seguir nota-se uma pequena abertura

para o simbólico, uma vez que demandam uma interpretação, e não apenas a decodificação, pois solicitam que o leitor imaginário deduza ou relacione outros costumes conhecidos com os relatados no texto. Contudo, ainda não há uma problematização da leitura. Exemplo: 2

4. Segundo o relato de Helena, tia Madge não agiu conforme ela esperava. Considerando a época em que os fatos aconteceram, por que tia Madge agiu assim?
 Porque ela considerava Helena ainda uma criança, devendo, portanto, vestir-se e pentear-se como tal.

5. Como você sabe, a moda e os costumes variam de uma época para outra, e, nesse texto, a autora revela alguns aspectos da moda e dos costumes presentes na época em que viveu sua infância.

a) Quais aspectos relacionados à moda da época podem ser deduzidos a partir das expressões “cabelo de doida do hospício” e “vestir de viúva”? Pode-se deduzir que a moda era usar cabelos com cachos, presos em penteados, assim como o uso de roupas com cores claras, pois as viúvas usavam cores escuras e sóbrias.

b) Que outros costumes você reconhece como pouco comuns na atualidade?

segredos.

(Fonte: Livro didático de Língua Portuguesa, Coleção Diálogo, 6ºano)

Exemplo: 3

7. Releia o penúltimo parágrafo do texto. Nele, Helena registra o diálogo que teve com sua avó, expressando todo seu desapontamento com a situação.

a) É possível afirmar, com base nesse trecho, que existe uma grande afinidade entre Helena e sua avó? Por quê?

7a) Sim. Porque logo no início do parágrafo Helena diz que só desabafa com sua avó, revelando coisas íntimas, como ser “a mais horrorosa”, “a mais magrela” e “a mais burra”, e pode expressar suas ideias e insatisfações, pois tem certeza de que a avó compreenderá o que ela sente. **Você já sentiu vontade de desabafar algum**

(Fonte: Livro didático de Língua Portuguesa, Coleção Diálogo, 6ºano)

Nota-se que o livro não prioriza o debate sobre a forma como a moda direciona condutas, sobre a maneira como a moda pode padronizar as pessoas que devem seguir uma mesma tendência para se subjetivarem. No segundo exemplo, há o silenciamento das relações ideológicas que envolvem o “ser velho”, o “ser avó” em nossa sociedade. Tais aspectos poderiam ter sido tratados pelo livro, mas foram silenciados, pois solicitam que o leitor imaginário deduza ou relacione outros costumes conhecidos com os relatados no texto. Logo, ao silenciar tais aspectos, o sujeito autor limita o sujeito imaginário de relacionar-se criticamente com a leitura, o que evidencia a constituição de um sujeito imaginário passivo, controlado, podado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento do presente trabalho, sob orientação teórica da Análise de Discurso de Linha Francesa, foi possível perceber que o LD ainda limita o manejo com a leitura, explorando informações superficiais do texto, não expondo o olhar leitor para a opacidade da língua e continuando a preservar a “ilusão” da transparência dos sentidos. As atividades constituem um sujeito imaginário que transita

entre o nível da decodificação e da interpretação, sem avançar para a compreensão. Não instiga este sujeito imaginário a se relacionar com o texto criticamente, expondo seu olhar não apenas para os aspectos linguísticos do mesmo, mas, sobretudo fazê-lo compreender que a linguagem é muito mais do que um simples sistema de regras formais; ela é constitutivamente marcada pela ideologia e pela história.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais. Brasília.** MEC, 2000. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/portugues.pdf>>. Acesso em: 10 de novembro de 2012.

CORACINI, Maria José. (Org.) **Interpretação, autoria e legitimação do livro didático.** São Paulo: Pontes, 1999.

FREITAG, Bárbara; COSTA, Wanderley Ferreira da; MOTTA, Valéria Rodrigues. **O livro didático em questão.** São Paulo: Cortez, 1997.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. **Discurso e texto.** São Paulo: Pontes, 2001.

_____. **Discurso e leitura.** 9. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

_____. **Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia.** São Paulo: Pontes, 2012.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.** São Paulo: Pontes, 2007.

_____. O inteligível, o interpretável e o compreensível. In: ZIBERMAN, Regina; Silva, Ezequiel Teodoro. **Leitura: perspectivas interdisciplinares.** São Paulo: Ática, 1988. p. 58-77.

PACÍFICO, Soraya Maria Romano. **Argumentação e autoria nas redações de universitários: discurso e silêncio.** Curitiba: Appris, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.** Tradução de Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas - SP: Ed. UNICAMP, 1997a. p. 61-161.

_____. **Semântica e discurso.** Uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] Campinas - SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990.

RANGEL, Egon. Livro Didático de Língua Portuguesa: o retorno do recalcado. In: DIONISIO, Angela Paiva; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org). **O livro didático de Português: múltiplos olhares**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

À SOMBRA DO *AMERICAN DREAM*: LITERATURA E CRÍTICA SOCIAL EM *NATIVE SON*, DE RICHARD WRIGHT

Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva¹⁵
Ívens Matozo Silva¹⁶

Resumo

O presente artigo tem como objetivos desenvolver algumas considerações sobre a representação da experiência negra durante o período da segregação racial no romance *Native Son* (1940), assim como procurar apontar as estratégias estéticas presentes na narrativa para problematizar a identidade do seu protagonista. Para tanto, baseamo-nos nos estudos de Charles Taylor (1997), Chris Barker e Dariusz Galasinski (2001), Kathryn Woodward (2005), Stuart Hall (2006) e Eric Landowski (2012).

Palavras-chave: *Native Son*. Identidade. Alteridade. Diferença. Preconceito.

Abstract

The present paper aims at developing some considerations about the African-American experience during the racial segregation period depicted in the novel *Native Son* (1940), as well as attempting to highlight the aesthetic strategies presented in the narrative to discuss its protagonist's identity. We based our analysis on the theories developed by Charles Taylor (1997), Chris Barker e Dariusz Galasinski (2001), Kathryn Woodward (2005), Stuart Hall (2006) and Eric Landowski (2012).

Keywords: *Native Son*. Identity. Alterity. Difference. Prejudice.

INTRODUÇÃO

Recentes estudos em literatura comparada vêm demonstrando diferentes possibilidades de inter-relação que a literatura possui com outras áreas de estudo. Como resultado, vem sendo evidenciado um crescente número de pesquisas que vêm se apropriando desta *intertextualidade* com o intuito de ampliar os horizontes da literatura e apresentar análises literárias mais apuradas.

Conforme afirma Carvalho (2003), no momento em que a literatura comparada nos permitiu amplas possibilidades interpretativas, novas abordagens críticas sobre as obras literárias passaram a ser estudadas. Nesse sentido, além de lidarmos com o literário, ou seja, a percepção da narrativa como sendo apenas um material linguístico seguido pela sua análise estrutural, passamos a analisar, também, o quanto uma obra

¹⁵ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora orientadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

¹⁶ Acadêmico do curso de Letras – Inglês e Literatura Inglesa da Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista FAPERGS.

apresenta referências sobre o mundo exterior, ou seja, sobre elementos considerados não-literários.

No entender de Carvalhal:

Entendida, pois, mais como uma forma específica de análise de um conjunto de questões particulares do que como um campo disciplinar previamente delimitado, a literatura comparada explora relações não apenas entre textos e autores ou culturas, mas se ocupa com questões que decorrem do confronto entre o literário e o não literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio (CARVALHAL, 2003, p. 11).

Ao deixar transparecer que os estudos daquele ramo literário também se preocupam com o que é exterior à *diegese*, podemos inferir que a reflexão da pesquisadora vai ao encontro dos estudos que versam sobre a relação entre a obra literária e sua relação com o contexto social.

Segundo Antonio Candido, só podemos compreender uma obra se levarmos em consideração a sua relação com o contexto em que ela está inserida, ou seja, o que era antes considerado “externo” passa a ter suma importância.

Hoje sabemos que a integridade da obra [...] só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...] Sabemos, ainda, que o externo [...] importa [...] como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

O enfoque da relação entre a literatura e o contexto está em consonância com os estudos de Theodor Adorno. Segundo o autor, se levarmos em consideração tal relação, poderemos ter uma visão mais ampliada e uma melhor interpretação sobre certos aspectos presentes nas narrativas. Conforme o autor salienta: “[o] momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se integram sem reservas ao conteúdo material e histórico de sua época” (ADORNO *apud* UMBACH, 2013, p. 133).

Levando em consideração as reflexões acima apresentadas sobre a relação entre o texto e o contexto, vamos ao encontro das produções literárias de vários escritores negros norte-americanos que passaram a utilizar o meio literário como uma forma de denúncia e, principalmente, crítica social.

De acordo com Kathryn VanSpanckeren (1993), a literatura afro-americana passou a utilizar-se do meio literário para dramatizar o doloroso passado da escravidão e a exclusão enfrentada pela população negra em solo norte-americano. Além disso, a

autora pontua alguns pontos que exerceram uma importante influência sobre os escritos dessa literatura. Dentre eles, destacam-se: “the search for identity, anger against discrimination, and sense of living an invisible, hunted, underground life unacknowledged by the white majority” (VANSPANCKEREN, 1993, p. 47).

Apesar da sua grande importância ao revisar a visão de que as relações de opressão e submissão devem ser repudiadas (VIANNA, 2008), por estar à margem do cânone literário, a literatura negra enfrenta o silêncio da arte a respeito dos oprimidos, excluídos ou marginalizados da história (FOSTER; CALEGARI; MARTINS, 2013). Considerando essa invisibilidade, faz-se necessário a presença de pesquisas que, como salientado por Calegari (2013, p. 11), procurem “trazer para o centro das discussões acadêmicas aquelas produções colocadas à margem da sociedade e da história”.

É sob essa perspectiva que se destaca no cenário literário o romance *Native Son* (1940), de Richard Wright. O romance nos apresenta uma reflexão sobre a violência e a exclusão presente na primeira metade do século XX em solo norte-americano, contado através da perspectiva de um personagem protagonista que não figurou nas promessas de igualdade e prosperidade do *American Dream*.

Assim, o presente artigo tem como objetivos desenvolver algumas considerações sobre a representação da experiência negra durante o período da segregação racial no romance *Native Son*, assim como procurar apontar as estratégias estéticas presentes na narrativa para problematizar a identidade do seu protagonista.

UMA TRAGÉDIA AMERICANA: IDENTIDADE E DIFERENÇA EM *NATIVE SON*

Publicado em 1940, o romance *Native Son*, do escritor afro-americano Richard Wright, descreve o forte preconceito racial presente nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX, assim como a luta pela sobrevivência em um contexto social marcado pela exclusão e a violência.

Seu romance obteve uma grande repercussão, tanto pela crítica literária quanto pelo público leitor. Ao propor uma leitura do livro, Irving Howe, em seu artigo *Black Boys and Native Sons*, argumenta que:

The day *Native Son* appeared, American culture was changed forever [...] in all its crudeness, melodrama, and claustrophobia of vision, Richard Wright's

novel brought out into the open, as no one ever had before, the hatred, fear, and violence that have crippled and may destroy our culture (HOWE, 2003, p. 111).

Corroborando com a reflexão de Irving Howe, Milton Moskowitz, além de analisar o grande sucesso do romance e a genialidade do escritor, salienta que:

Native Son was a commercial as well as a critical success. It sold 315.000 copies in the first three months after publications, was a selection of the Book-of-the-Month Club, was translated into French, German, Italian, Dutch, and Czech, and was adapted for the theater and motion pictures (MOSKOWITZ, 2008, p. 58).

O livro possui como plano de fundo a cidade de Chicago e apresenta como tempo histórico a primeira metade do século XX, mais precisamente o ano de 1940. O enredo centra-se no protagonista Bigger Thomas, um jovem de vinte anos, negro, pobre e com pouco estudo. Dividido em três capítulos: *Fear*, *Flight* e *Fate*, cada seção da narrativa descreve a luta pela sobrevivência de Bigger que, ao assassinar uma jovem branca, torna-se alvo do ódio e do preconceito racial.

Antes de iniciarmos nossa análise do romance, torna-se necessário entendermos a *atmosfera* que envolve os personagens. Ao analisar a sociedade americana após a Guerra Civil, David Mauk e John Oakland salientam que um conjunto de leis segregacionistas, as chamadas Lei Jim Crow, dividiram a população norte-americana em dois polos distintos: os brancos e os negros. Segundo os autores:

[...] racial segregation became public policy [...] most people [...] could not accept black as their equals, and passed laws which denied them social, economic, and political rights and segregated almost everything. These ‘Jim Crow laws’ remained in effect [...] until the 1960s (MAUK; OAKLAND, 1995, p. 108).

Corroborando com as ideias acima apresentadas, Demétrio Magnoli nos apresenta uma detalhada descrição sobre as características dessa chamada “segregação legal”. Nas palavras do pesquisador:

[...] as leis segregacionistas abrangiam o casamento e as relações sexuais, os transportes públicos, os banheiros, as escolas, os hospitais, os hotéis e restaurantes [...] uma lei proibia o intercâmbio de livros entre escolas para

brancos e não brancos: depois de utilizado pela primeira vez por alguém de uma raça, o volume tornava-se de uso exclusivo daquela raça (MAGNOLI, 2009, p. 121).

Tomando por base o contexto social acima apresentado, pode-se dizer que após a abolição, a cultura norte-americana passou a reforçar uma falsa ideia de uma hierarquia racial. Nessa perspectiva, internalizou-se a concepção da sociedade branca como sendo superior e, conseqüentemente, uma imagem inferiorizada ou ridicularizada da população negra. Na narrativa de Wright, são esses os obstáculos que Bigger enfrenta ao longo do romance.

Logo no início da obra, conhecemos o local onde o protagonista reside com sua mãe e mais dois irmãos. Eles vivem em um “tiny-one-room apartment” (WRIGHT, 1993, p. 2), localizado no South Side de Chicago, área destinada à moradia de pessoas negras, também denominada Black Belt. A região onde eles residem apresenta tantos problemas que é comparado a um “garbage dump” (WRIGHT, 1993, p. 7) e os moradores do local, “like pigs” (WRIGHT, 1993, p. 11).

É durante uma reflexão sobre a atual condição social de Bigger que a presença do narrador nos esclarece os sentimentos mais íntimos do protagonista, uma vez que o romance apresenta uma focalização *monoscópica*. A narrativa apresenta um narrador heterodiegético com perspectiva no personagem, ou seja, temos a sensação de estarmos muito próximos do personagem e de sabermos o que se passa no interior do personagem. Assim, podemos observar o sentimento de revolta e, ao mesmo tempo, de inferioridade de Bigger, ao refletir sobre sua família e sua atual situação social:

He hated his Family because he knew that they were suffering and that he was powerless to help them. He knew that the moment he allowed himself to feel to its fullness how they lived, the shame and misery of their lives, he would be swept out of himself with fear and despair (WRIGHT, 1993, p. 9).

Podemos perceber através do fragmento acima que Bigger se autodenomina “powerless” e possui medo em aceitar viver uma vida rodeada de “fear”, “despair”, “shame” e, principalmente, “misery”. Sua mãe acaba o obrigando a trabalhar como *chauffeur* de uma rica família, os Daltons, e é a partir deste momento, em que Bigger ultrapassa as barreiras raciais, que o romance pode vir a nos proporcionar uma reflexão sobre o poder do preconceito e da discriminação sobre a população negra.

Antes de se dirigir à casa dos Daltons, Bigger resolve se encontrar com seu amigo Gus. Ao analisarmos o conteúdo dos seus diálogos, podemos verificar que Bigger se sente completamente inferiorizado ou invisível perante a sociedade.

Em uma das suas conversas, na qual os dois amigos estão observando um avião sobrevoando a cidade, Bigger diz: “I reckon we the only things in this city that can’t go where we want to go and do what we want to do” (WRIGHT, 1993, p. 22). Seus diálogos refletem o quanto eles são excluídos pela sociedade, assim como a falta de oportunidades dadas ao cidadão afro-americano. Nos seguintes fragmentos: “I could fly a plane if I had a chance”, assim como em “if you wasn’t black and if you had some money” (WRIGHT, 1993, p. 17) percebemos, além de uma crítica ao exército norte-americano que não permitia que negros fossem pilotos, uma grande frustração de ambos os personagens relacionada à identidade negra, uma vez que não há desacordo entre eles quando o protagonista afirma que: “them, white boys sure can fly” (WRIGHT, 1993, p. 16).

O verbo “to fly” usado nesse contexto pode vir a ser interpretado de diferentes formas: a primeira estaria relacionada à possibilidade de americanos brancos terem a oportunidade de serem pilotos; na segunda, o verbo representaria o desejo de uma harmonia interior dos personagens, visto que Bigger argumenta que ele “could fly”. Pelo fato de ser praticamente impossível a realização do seu desejo, por ser negro, simbolicamente o verbo exaltaria a sua incapacidade de realização pessoal e tal incapacidade transforma-se em angústia e tristeza.

Além disso, quando os dois amigos se dirigem ao cinema, eles acabam reforçando a sua inferioridade através das imagens que são apresentadas durante o filme. Enquanto as pessoas brancas são relacionados a palavras como “wealth”, “happiness” (WRIGHT, 1993, p. 34) e “beautiful body” (WRIGHT, 1993, p. 35), no momento em que o filme apresenta a figura de pessoas negras, imediatamente as imagens relacionadas a elas são a de “jungle savages”, “wild” (WRIGHT, 1993, p. 36), assim como referências ao continente africano. Através dessas imagens, podemos ver claramente que o filme se utiliza de estereótipos para reforçar a ideia de inferioridade e selvageria que estaria relacionado à identidade negra.

Ao analisarmos as reflexões do protagonista e a forma como o meio onde ele vive o caracteriza, vamos ao encontro dos estudos que versam sobre os conceitos de identidade, diferença e alteridade.

Conforme apresentado por Barker e Galasinski (2001), o termo identidade pode vir a ser compreendido como sendo um processo de “vir a tornar-se”, e este processo é construído através de práticas sociais. Nessa perspectiva, a identidade passa a ser caracterizada como sendo variável ou fluida, uma vez que ela está relacionada ao modo como nós, o mundo e os outros nos descrevem. Assim, segundo os autores:

[...] we have a true-self, an identity which we possess and which we can become known to us. Identity is thought to be a universal and timeless core, an ‘essence’ of the self that is *expressed* as representations recognized by ourselves and others. That is, identity is an essence signified through sign of taste, beliefs, attitudes and lifestyle (BARKER; GALASINSKI, 2001, p. 28).

Corroborando com as ideias apresentadas acima, vamos ao encontro dos estudos de Charles Taylor (1994) sobre o conceito de identidade. O autor argumenta que o indivíduo só possui uma identidade através do seu reconhecimento, ou seja, através da percepção que as pessoas possuem de si mesmas. Segundo o autor:

[...] nossa identidade é parcialmente formada pelo reconhecimento ou pela ausência dele, ou ainda pela má percepção que os outros têm dela [...] O não reconhecimento ou o reconhecimento inadequado pode prejudicar e constituir uma forma de opressão, aprisionando certas pessoas em um medo de ser falso, deformado ou reduzido (TAYLOR, 1994, p. 45).

Como pode ser observado, identidade e reconhecimento são elementos indissociáveis e o não-reconhecimento provocaria uma imagem limitada, inferiorizada ou de desprezo do indivíduo. A representação no personagem Bigger Thomas nos revela uma fragmentação de sua identidade – ora ele gostaria de ser branco e ter mais oportunidades, ora sente raiva das barreiras raciais impostas pela sociedade que o exclui. Um bom exemplo que ilustraria seu não-reconhecimento pode ser analisado no episódio em que Bigger e seus amigos planejam assaltar um comerciante. Através do narrador, temos acesso aos pensamentos do personagem que acaba revelando que desistiu do assalto pelo medo que sentia do homem branco: “Bigger was afraid [...] he knew that the fear of robbing a white man had had hold him” (WRIGHT, 1993, p. 46-47).

Podemos observar que o adjetivo “afraid” e o substantivo “fear” descrevem os sentimentos do personagem nos momentos em que ele e seus amigos assaltariam o comerciante. Tal passagem se torna interessante quando a comparamos com outra

revelação de Bigger, feita anteriormente ao assalto. Neste fragmento, o personagem admite que ele e seus comparsas roubavam outros negros sem grandes preocupações:

[...] they had always robbed Negroes. They felt that it was much easier and safer to rob their own people, for they knew that white policemen never really searched diligently for Negroes who committed crimes against other Negroes (WRIGHT, 1993, p. 14).

Assim, comparando os dois fragmentos, é possível verificar que Bigger vê o homem branco como uma força opressora que, ao encobri-lo de medo e fraqueza, acaba produzindo no personagem um sentimento de não-identidade e, conseqüentemente, não-reconhecimento.

No momento em que Bigger começa a trabalhar para a família Dalton, sua identidade e seu reconhecimento começam a se modificar. Desde o momento em que ele chega à residência, sua diferença começa a ser destacada na narrativa. Através da voz narrativa, podemos perceber o estranhamento que Bigger sente ao observar o “mundo branco”: “This was a cold and distant world; a world of white secrets carefully guarded. He could feel a pride, a certainty, and a confidence in these streets and houses [...] only fear and emptiness filled him now” (WRIGHT, 1993, p. 49).

No trecho acima, o personagem deixa transparecer seu distanciamento com a sociedade branca através do uso de ideias opostas. Enquanto o protagonista se identifica com os substantivos “fear” e “emptiness”, o homem branco é caracterizado através dos substantivos “pride”, “certainty” e “confidence”. Nesse sentido, utilizando-se de antíteses para diferenciar o seu mundo do mundo branco, a descrição de Bigger coloca em evidência a sua diferença e inferioridade perante o homem branco. Levando em consideração essa situação, em que o protagonista se encontra ao se autodenominar o “outro”, sua reflexão nos direciona para os estudos sobre a alteridade.

Em seu livro *Presença do outro* (2012), Eric Landowski argumenta que a alteridade só existe na relação interpessoal entre um “eu” e um “outro” e pressupõe a presença de um grupo de referência que investirá sobre uma pessoa ou grupo minoritário, neste caso o “outro”, um conteúdo semântico. Dessa forma, para que haja alteridade, a presença da diferença torna-se importante.

É importante salientar que Landowski chama a atenção para o fato de que o grupo de referência, ao ter uma imagem “hipostasiada, a ser preservado custe o que custar, em sua integridade – ou melhor, em sua pureza original” (LANDOWSKI, 2012,

p. 9), ao internalizar o uso de estereótipos como a descrição do “outro” ou não aceitar a presença da sua diferença, a alteridade, utilizando-se de uma semantização negativa, passa a ser vista como uma ameaça ou uma forma de exclusão.

Ao utilizarmos as reflexões de Landowski sobre a questão da alteridade presente em *Native Son*, podemos verificar claramente o preconceito e a discriminação contra o negro, o outro, imposto pelo grupo de referência, a sociedade branca. Tal característica pode vir a ser interpretada como uma forma para fazer com que o leitor perceba as dificuldades e desafios impostos ao personagem, assim como um artifício utilizado pelo autor para justificar as ações do personagem ao longo da narrativa.

É em seu novo emprego que Bigger conhece Mary Dalton, a filha do Mr. e Mrs. Dalton. Ao assassinar a jovem, os motivos que o levaram a cometer o crime acabam se tornando a ação central do romance, fato que nos leva a duas interpretações possíveis.

Antes da morte de Mary, a narrativa nos descreve que tanto Bigger, Mary e Jan, o namorado de Mary, ao irem a um restaurante no South Side a pedido de Jan, tomam muita bebida alcoólica no local e permanecem bebendo até tarde da noite. Nos seguintes excertos: “the waitress brought the beer”, “Jan ordered a fifth of rum and poured a round” (WRIGHT, 1993, p. 84), “She’s [Mary Dalton] plastered already”, “They [Bigger, Mary e Jan] plastered” (WRIGHT, 1993, p. 89) e na descrição do narrador sobre o efeito da bebida no corpo de Bigger: “his lips were numb. I’m almost drunk, he thought” (WRIGHT, 1993, p. 89), podemos perceber, tanto através das bebidas “beer” e “rum” quanto pelo adjetivo “plastered”, usado para descrever o estado dos três personagens, que eles estavam sobre o efeito do álcool.

Se levarmos em consideração apenas as informações acima, somos levados a interpretar que o assassinato de Mary por Bigger foi um acidente causado tanto pelo efeito da bebida alcoólica, quanto pela presença repentina da mãe cega de Mary, a Mrs. Dalton, no momento em que Bigger estava deixando a moça no seu quarto. Além disso, mais um fragmento da *diegese* nos dá a impressão de que o protagonista sufocou Mary pela situação angustiante que ele passou enquanto estava no quarto da jovem:

He turned and a hysterical terror seized him, as though he were falling from a great height in a dream. A white blur was standing by the door, silently, ghostlike. It filled his eyes and gripped his body. It was Mrs. Dalton. He wanted to knock her out of his way and bolt from the room (WRIGHT, 1993, p. 97).

Nessa passagem, podemos perceber que o narrador, ao descrever as emoções de Bigger, nos transmite uma situação de pavor e angústia. Ao descrever que o personagem foi coberto por um “hysterical terror”, seguido pela descrição de Mrs. Dalton como um ser sobrenatural através do uso do substantivo “blur”, do adjetivo “ghostlike” e, por fim, do advérbio “silently”, somos levados a entender que seu crime pode ter sido ocasionado pelo seu sentimento de medo, desespero e, principalmente, pelo efeito da bebida.

Além disso, se levarmos em consideração o contexto social apresentado na obra, o pavor de Bigger também poderia estar relacionado à proibição que negros tinham de ter qualquer intimidade com pessoas brancas, conforme foi salientado pelos estudos de Demétrio Magnoli. Portanto, até este momento da narrativa, somos levados a acreditar que o crime do personagem foi um acidente e Bigger sufocou Mary pelo medo que sentiu, tanto no momento que avistou Mrs. Danton, quanto pela opressão que sofreria pela sociedade branca ao ser pego violando as leis segregacionistas.

No entanto, se analisarmos o que o protagonista nos informa pela sua reflexão sobre o crime no segundo capítulo do livro, *Flight*, mudamos nosso posicionamento. Como analisado anteriormente, Bigger pode vir a ser visto como uma vítima da situação em que ele se encontrava, mas ao analisarmos o seguinte excerto, o qual representa um momento de transição na narrativa, temos outra percepção:

Though he had killed by accident, not once did he feel the need to tell himself that it had been an accident [...] He had killed many times before, only on those other times there had been no hardly victim [...] all of his life had been leading up to something like this [...] The hidden meaning of his life [...] had spilled out. No, it was no accident, and he would never say it was (WRIGHT, 1993, p. 119).

Através da confissão de Bigger, que o assassinato de Mary Dalton não foi um acidente e que a morte dela é de sua inteira responsabilidade, sua postura passa de vítima das situações adversas, para a representação de um rebelde. Além disso, com a morte de Mary, o protagonista tem sua identidade totalmente modificada, em outras palavras, ele passa a ver significado e confiança em sua vida.

Essa transformação ou renascimento do personagem na narrativa nos revela uma purificação ou libertação dos sentimentos que o atormentavam. No seguinte excerto, podemos verificar a reflexão que Bigger apresenta sobre os efeitos do

assassinato em sua personalidade: “It was a kind of eagerness he felt, a confidence, a fullness, a freedom; his whole life was caught up in a supreme and meaningful act” (WRIGHT, 1993, p. 119).

É interessante salientar que o que o personagem passa a sentir no segundo capítulo do romance, *Flight*, é um sentimento completamente diferente do que ele sentia no primeiro capítulo, *Fear*. Como podemos ver no fragmento acima, sua vida passou a ser preenchida com um sentimento de “eagerness”, “confidence” e “freedom”, enquanto que anteriormente ao assassinato de Mary, sua vida era preenchida pela mistura entre “fear” e “terror”.

Outro excerto do romance, que descreve a purificação dos sentimentos de inferioridade do protagonista, pode ser verificado abaixo quando ele descreve seu novo sentimento ao encarar o homem branco:

Like a man reborn, he wanted to test and taste each thing now [...] feeling giddy and elated [...] his eyes shone. It was the first time he had ever been in their presence [white men] without feeling fearful [...] he was eager, tremendously excited (WRIGHT, 1993, p. 125).

Nesse sentido, o assassinato de Mary proporciona ao protagonista um sentimento de poder e identidade que, anteriormente, ele não possuía. Ao perder completamente seu medo de encarar o homem branco, Bigger passa a usar o próprio preconceito racial que o excluía contra a sociedade branca. Seu plano de culpar o namorado de Mary pelo desaparecimento da garota, sua perfeita interpretação durante os interrogatórios do investigador Britten e seu plano de conseguir dinheiro com a suposta carta enviada pelos “sequestradores” de Mary mostram o quanto a superioridade branca é problematizada no romance.

Ao planejar todas as suas ações, Bigger confessa estar ciente da quebra do estereótipo que o descrevia como um ser sem inteligência: “so deeply conscious was he of violating dangerous taboo” (WRIGHT, 1993, p. 211), afinal, como ele mesmo afirma: “who on Earth would think that he, a black timid Negro Boy, would murder and burn a rich white girl and would sit and wait for his breakfast like this?” (WRIGHT, 1993, p. 120).

Com a intensificação das investigações sobre o desaparecimento de Mary Dalton e, conseqüentemente, uma maior preocupação de Bigger Thomas, o romance passa a nos apresentar alguns elementos alegóricos. Um desses elementos é a fornalha

que Bigger usou para dar um fim no corpo de Mary. A fornalha passa a representar as inquietações e o fluxo de consciência do protagonista. Os fragmentos seguintes ilustram, em diferentes momentos do romance, as descrições da fornalha pelo protagonista.

No momento em que Bigger pensa em ganhar dinheiro com o desaparecimento de Mary, o barulho vindo da fornalha é descrito da seguinte forma: “heard the fire singing in the furnace” (WRIGHT, 1993, p. 175). Quando o investigador Britten faz uma série de perguntas para o jovem negro, ele revela que: “He glanced quickly at the furnace. It was still very hot, droning”. (WRIGHT, 1993, p. 177). Além disso, no momento em que ele entrega a suposta carta dos sequestradores à família: “Like an enraged beast, the furnace throbbed with heat”. (WRIGHT, 1993, p. 212). Por fim, quando a polícia descobre os restos mortais de Mary na fornalha, ele acaba admitindo que “he himself was a huge furnace” (WRIGHT, 1993, p. 251).

Como pode ser observado nos excertos acima, notamos uma considerável gradação nas descrições da fornalha. Primeiramente, o verbo “to sing” é usado como uma metáfora para dar uma ideia de uma possível inquietude do protagonista. No entanto, logo em seguida, Bigger usa o advérbio “very”, o adjetivo “hot” e o verbo “to drone” para dar ênfase ao seu estado psicológico que atinge grau máximo quando o protagonista descreve a fornalha com o verbo “to enrage” e com o substantivo “beast”.

Deste modo, todos os recursos utilizados na descrição da fornalha nos levam a entender que Bigger começa a perder totalmente o controle da situação e, principalmente, dos seus sentimentos. Fato que explica o uso do adjetivo “huge” ao se autodenominar uma fornalha.

A partir do momento que a polícia descobre os restos mortais de Mary na fornalha, resultando na fuga de Bigger da casa dos Daltons, outro elemento alegórico é apresentado no romance, a neve.

Ela é apresentada no início do capítulo dois, *Flight*, quando Bigger vai para o apartamento da sua família e começa uma nevasca momentos antes da captura do protagonista. Podemos observar a descrição da nevasca no seguinte excerto: “He went to the window and looked out at the swirling snow. He could hear Wind rising; it was a blizzard all right. The snow moved in no giving direction, but filled the world with a vast white storm of flying powder” (WRIGHT, 1993, p. 223).

A neve que encobre a cidade pode vir a ser interpretada como o poder da sociedade branca sobre o protagonista. Nas cenas que seguem o romance, e no momento

em que Bigger foge e acaba caindo na neve que o encobre, o sentimento de fraqueza que ele sente e, mais tarde, sua captura, reforçam o poder da sociedade branca sobre o negro, representado alegoricamente pela neve: “Snow was in his mouth, eyes, ears; snow was seeping down his back [...] he was himself now; he struggle against the snow, pushing it away from him [...] but he felt too weak” (WRIGHT, 1993, p. 254-255).

Podemos observar que, no momento em que o narrador descreve que Bigger “was himself now” e utiliza o advérbio “too” para intensificar o adjetivo “weak”, o personagem apresenta um retrocesso na narrativa. Em outras palavras, Bigger, acordando do seu sonho de superioridade, volta a apresentar as características que o definiam no início da *diegese*, uma vez que o narrador logo afirma que “there were two Biggers” (WRIGHT, 1993, p. 292).

O último capítulo da narrativa, *Fate*, descreve a tentativa de Boris Max, o advogado de Bigger, que tenta salvá-lo da cadeira elétrica. Ao analisarmos o discurso do advogado no tribunal, percebemos que ele apresenta uma provável revisão dos principais tópicos apresentados ao longo da narrativa.

Max enfatiza que Bigger não é um assassino, mas uma vítima do meio em que ele cresceu e do poder e da dominação da América branca que o excluiu e o desumanizou.

Ao interrogar Mr. Dalton, pai de Mary e dono do prédio que a família de Bigger alugava, Max utiliza-se da ironia para defender a ideia que Bigger é vítima do determinismo social: “Mr. Dalton, do you think that the terrible conditions under which the Thomas Family lived in one of your houses may in some way be related to the death of your daughter?” (WRIGHT, 1993, p. 379).

Além disso, ele é enfático ao defender a ideia de que “we [American society] planned the murder of Mary Dalton” (WRIGHT, 1993, p. 459) e que toda a vida de Bigger foi marcada por um sentimento de ódio e medo, sendo, portanto, assim como Mary, mais uma vítima da cultura americana:

This Negro boy’s entire attitude toward life is a *crime*! The hate and fear which we [american society] have inspired in him, woven by our civilization into a very structure of his consciousness, into his blood and bones, into the hourly functioning of his personality, have become the justification of his existence (WRIGHT, 1993, p. 466).

Apesar de todos os argumentos usados por Max, no fim do romance *Bigger* acaba sendo condenado pela morte de Mary e mandado para a cadeira elétrica. No entanto, pelo fato do romance apresentar um final em aberto, não sabemos se *Bigger* pode vir a ser interpretado como uma vítima da opressão social ou como um herói, que ousou ultrapassar as fronteiras raciais de seu país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o romance *Native Son*, buscou-se verificar como a experiência negra durante o período da segregação racial nos Estados Unidos é representada na obra, assim como apontar as estratégias presentes na narrativa para problematizar a identidade do protagonista.

Através do personagem *Bigger Thomas*, foi possível perceber as situações de desrespeito e as humilhações enfrentadas por ele devido à sua classe social e, principalmente, por ser negro em um contexto social marcado pelo preconceito racial. Além disso, por apresentar uma narrativa focalizada em apenas um personagem, o protagonista, foi possível ter uma melhor visão sobre as vicissitudes pelas quais *Bigger* enfrentou, assim como a sensação de compartilharmos seus medos e angústias ao longo da narrativa. Nessa perspectiva, a obra nos proporciona um maior interesse e atenção sobre o personagem e, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre o poder e a dominação utilizados pela sociedade branca para vitimar e excluir a população afro-americana.

O estudo da obra de Wright nos permite inferir que seu protagonista é influenciado e vitimado pelo ambiente que o cerca, ou seja, o romance viria a representar uma crítica ao determinismo social que acabou levando o personagem a sua morte. Tal característica vem a complementar os estudos de Philip Goldstein (2008) e Isabel Soto (2009) que afirmam que *Bigger* pode ser compreendido com uma trágica vítima das influências sociais, econômicas e culturais da sociedade norte-americana.

Pode-se verificar, na análise realizada, que a identidade de *Bigger* é construída e desconstruída em diferentes momentos da *diegese*. A primeira, marcada pela inferioridade e não aceitação da sua condição social, que o personagem sente no início do romance; a segunda, quando ele assassina Mary e sente-se superior e, por fim, o seu retorno ao sentimento de não-identidade e inferioridade, que o caracterizavam no início da narrativa e no momento em que *Bigger* é preso e condenado à morte. Tais fatos viriam a classificar o protagonista de *Native Son* como “a imagem do homem

moderno privado de identidade”. (BRADBURY, 1991, p. 115). Ao analisarmos a fragmentação da identidade do protagonista, vamos ao encontro dos pressupostos teóricos de Stuart Hall e Kathryn Woodward (2009).

Ao utilizarmos as reflexões de Stuart Hall sobre a representação da identidade de Bigger ao longo do romance, podemos inferir que ela viria a ser classificada como a identidade do sujeito pós-moderno. Segundo Hall (2006), esse tipo de identidade caracteriza um sujeito que apresenta uma identidade que se torna uma “celebração móvel”, ou seja, o sujeito seria caracterizado pela descontinuidade e pela fragmentação, uma vez que “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13).

Assim como argumentado por Hall, Kathryn Woodward (2005) também pontua algumas considerações sobre a construção da identidade. No entendimento da autora, a identidade é relacional e marcada pela diferença, ou seja, é através da prática e das relações sociais que irão informar ao indivíduo quem será excluído e incluído.

A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades [...]. A identidade está vinculada também a condições sociais e materiais. Se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído (WOODWARD, 2005, p. 14).

São justamente as reflexões acima abordadas que viriam a descrever a identidade que Bigger apresenta no romance. No momento em que ele percebe que sua diferença, ser negro em um ambiente dominado pelo homem branco e pelo ódio racial, o coloca em uma posição de completa inferioridade e invisibilidade, sua identidade negra torna-se um fardo para o personagem, obrigando-o a assumir, como Hall exemplificou, diferentes identidades em diferentes momentos da *diegese*, fato esse que acaba desumanizando-o e levando-o à morte.

Portanto, através da análise apresentada, podemos concluir que a construção e a problematização da identidade do protagonista de Richard Wright assinalam uma visão pessimista em relação ao diferente, ao “outro”. Deste modo, *Native Son* propõe-nos uma análise crítica sobre a configuração da sociedade americana e uma reflexão sobre o poder devastador do preconceito racial.

REFERÊNCIAS

BARKER, Chris; GALASINSKI, Dariusz. **Cultural studies and discourse analysis: a dialogue on language and identity**. London: SAGE Publications, 2001.

CALEGARI, Lizandro Carlos. O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas. In: FOSTER, William David; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (org). **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, pp. 11-36.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

FOSTER, William David; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira (org). **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

GOLDSTEIN, Philip. Richard Wright's Native Son: from Naturalist protest to modernist liberation and beyond. In: **New directions in American reception study**. New York: Oxford University Press, 2008, pp. 12-34.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOWE, Irving. Black boy and native sons. In: **Ralph Ellison**. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003, pp. 109-112.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro. Ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAGNOLI, Demétrio. **Uma gota de sangue: história do pensamento racial**. São Paulo: Contexto, 2009.

MAUK, David; OAKLAND, John. **American civilization: an introduction**. New York: Routledge, 1995.

MOSKOWITZ, Milton. The enduring importance of Richard Wright. In: **The journal of blacks in higher education**. No. 59, Spring, 2008, pp. 58-62.

SOTO, Isabel. White people to either side: Native Son and the poetics of space. In: **The black Scholar**. Vol. 39, No. 1-2, Spring/Summer 2009, pp. 1-29.

TAYLOR, Charles. **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto PIAGET, 1997.

UMBACH, Rosani Ketzer. Mulheres excluídas: o papel da sociedade autoritária na constituição do indivíduo. In: FOSTER, William David; CALEGARI, Lizandro Carlos;

MARTINS, Ricardo André Ferreira (org). **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, pp. 129-149.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Outline of American Literature**. Washington: U.S. Department of State, 1994.

VIANNA, Vera Lucia Lenz. “I know why the caged bird sings”: da opressão à insubordinação. In: UMBACH, Rosani Ketzer (org). **Memórias da Repressão**. Santa Maria: UFSM, PPGL- Editores, 2008, pp. 217-229.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2005.

WRIGHT, Richard. **Native Son**. New York: HarperPerennial, 1993.

ANISTIAS INCONSCIENTES: AS NARRATIVAS CÍCLICAS DE *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?* (1990) E *BENJAMIM* (1995)

Juliane Vargas Welter ¹⁷

Resumo

O presente artigo busca discutir a presença da ditadura civil-militar brasileira na literatura nacional contemporânea. Para tanto, parte da comparação de dois romances: *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu e *Benjamin* (1995), de Chico Buarque. Através da comparação entre as duas obras procura-se investigar categorias como memória, esquecimento e trauma que são elaboradas nessas narrativas e compor hipóteses que justificam a presença do período repressivo no campo literário nos tempos atuais.

Palavras-chave: Memória. Esquecimento. Trauma. Chico Buarque. Caio Fernando Abreu.

Abstract

The following paper intends to discuss the presence of Brazilian civil-military dictatorship in the national literature. For such, it starts comparing two novels: Caio Fernando Abreu's *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) and Chico Buarque's *Benjamin* (1995). Through comparison between both works, we try to investigate how categories such as memory, obliviousness and trauma are elaborated on these narratives as we try to elaborate hypothesis that justify the presence of the repressive period in the literary field nowadays.

Keywords: Memory, Obliviousness, Trauma, Chico Buarque, Caio Fernando Abreu.

Entendendo a literatura como espaço de construção e de (re)elaboração da memória, ao nos depararmos com a produção literária contemporânea encontramos diversas composições que se referem, em maior ou menor grau, a um mesmo momento histórico: a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) ¹⁸. Tratado de maneira singular em cada narrativa, o período repressivo coloca-se, a partir dessa produção, como central para compreendermos o momento atual da literatura e a nossa própria memória. Lidamos assim com dois planos: o ficcional, de elaboração da experiência; e o histórico,

¹⁷ Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Email: julianewelter@gmail.com.

¹⁸ Alguns exemplos: *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu; *Benjamin* (1995), de Chico Buarque; *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum; *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum; *A chave da casa* (2007), de Tatiana Salem Ley; *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher; *Azul-Corvo* (2010), de Adriana Lisboa.

marcado no Brasil por uma política de esquecimento institucionalizada pela Lei da Anistia (1979)¹⁹.

O questionamento central a ser feito é: por que a presença do regime autoritário é tão frequente? Sem grandes elaborações podemos responder com a suposição básica: o trauma da violência institucionalizada. Mas essa colocação nos leva a discussões mais sofisticadas: de que maneira se elabora no plano ficcional esse trauma? Qual a sua natureza? Que memória é essa e a quem ela pertence? Em virtude da natureza dessas categorias acrescenta-se à discussão uma chave de leitura central para pensarmos as hipóteses que aqui serão lançadas: o esquecimento, entendido como uma modalidade da memória e análogo ao conceito de anistia²⁰.

Para respondermos a essas questões ao longo do artigo, assumiremos, sobretudo, um viés psicanalítico e para tentarmos respondê-las utilizaremos da comparação entre dois romances simbólicos: *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim*, de Chico Buarque. A escolha dessas obras se dá sobremaneira pelas similaridades de enredo e pelo marco cronológico, real e ficcional, já que são romances gestados pouco tempo após a redemocratização e que possuem o mesmo horizonte temporal intraliterário, podendo ser considerados como romances de balanço do processo político da anistia e da redemocratização, ou seja, um balanço do nosso período pós-ditadura.

MÁRCIA F. E ARIELA MASÉ: OS ESPECTROS QUE EVOCAM A MEMÓRIA

Tanto em *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto em *Benjamim* o passado é trazido ao presente por reencontros portadores de memórias apagadas por nossos protagonistas. Como “madeleines” às avessas, já que suscitam a lembrança pelo choque, Márcia F. e Ariela Masé trarão esses velhos tempos e novas obsessões que transformarão a vida desses personagens.

Temporalmente, os romances e seus narradores situam-se com um olhar presentificado nos anos 1990 em direção a um passado no final dos anos 1960. Esse jogo assume-se como a própria negociação da memória, que se constrói pelo agora e

¹⁹ O artigo 1º da lei concedia anistia a “todos (...) (...) no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979 que cometeram crimes políticos ou conexos com estes”. Porém, o perdão político não teve alcance só nos presos, torturados e exilados, os torturadores e assassinos que trabalharam para o regime também foram contemplados com essa lei. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm. Acesso em 05 de dezembro de 2013.

²⁰ Do grego *amnestía*, *esquecimento*, pertencente à mesma família da palavra *amnésia*.

pelas singularidades individuais somadas às coletivas. Logo, tratamos não de uma memória coletiva construída a partir da ditadura, mas de várias e provavelmente conflitantes. E falamos aqui da memória de uma classe média não militante, pois ambos os personagens tinham profissões nas quais não participavam do momento político da época: o protagonista de Caio Fernando Abreu era um jovem jornalista e Benjamim, protagonista de Chico Buarque, um modelo fotográfico.

Narrado em primeira pessoa, *Onde andaré Dulce Veiga?* estrutura-se em 7 dias da semana, de segunda-feira a domingo, acompanhando a busca desse jornalista, não nomeado, que inicia a narrativa achando que “deveria cantar” (ABREU, 2007, p.15)²¹. Desempregado até então e vivendo uma vida aparentemente fracassada, consegue um emprego no “pior jornal do mundo” (p.16), iniciando o processo que o levará aos campos escuros de sua memória. Já no seu primeiro trabalho, tem uma entrevista marcada com a banda de rock *Vaginas Dentatas*. Esquecida, a figura de Dulce Veiga voltará involuntariamente pela voz de Márcia. F., vocalista e filha da cantora:

Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga.
Dulce, Dulce Veiga também tinha gravado a mesma música. Há dez, quinze, vinte, quantos anos? O arrepio desceu da nuca para os meus braços, estranho feito uma premonição (p. 33).

Premonições e arrepios que se repetem ao longo do romance, surpreendendo o leitor (e o protagonista), para quem esse passado nebuloso só será revelado ao longo da narrativa, mas que já anunciam o início do processo de rememoração do narrador. Para somar-se ao espanto provocado pela memória de Dulce, descobre a filiação de Márcia F. e tem outra revelação:

-Claro que conheço. Dulce Veiga era minha mãe.
-Como, *era?* Ela morreu?
Profundamente, Márcia estudava lá dentro dos meus olhos. Baixou a cabeça:
-Não, ela não morreu. Ela desapareceu um dia, de repente, faz muitos anos.
-Como, *desapareceu?* Ninguém some assim, sem mais.
Márcia mordeu os lábios com força, por muito tempo. Os dentes ficaram manchados de batom roxo. Parecia irritada.
-Desapareceu, porra - e estendeu uma das mãos fechadas até muito perto do meu rosto. Achei que ia me esbofetear, feito filme. Mas abriu a mão no ar, na ponta do meu nariz, estalando os lábios: *Puf!* Foi assim, sumiu, bem assim. Eu era quase um bebê. Foi há vinte anos (p.35).

²¹ Todas as citações referem-se a ABREU (2007).

Mostrando-se como desconhecedor do desaparecimento da cantora, a premonição parece indicar o quanto essa memória estava apagada e o quanto dela ainda há a ser revelado. Ao mesmo tempo, essas lembranças vêm para iniciar uma busca que é, sobretudo, pessoal.

Já no romance de Chico Buarque, a narração circular e caleidoscópica é feita por um narrador em 3ª pessoa não tradicional, já que não é apenas um mero observador. Benjamim conhece Ariela Masé, fisicamente igual à Castana Beatriz – “mulher que arruinou a vida de Benjamim Zambraia” (BUARQUE, 2004, p.86)²² -, o que o leva a crer que é filha de sua antiga namorada, mas “nada garante que seja Ariela filha de Castana Beatriz” (p. 132). Com esse encontro, iniciam-se seus tormentos: as lembranças da ex-namorada, os anos 1960 e a culpa acompanham o protagonista durante a narrativa.

Se o jornalista de Caio Fernando Abreu era até então um fracassado, Benjamim também não possuía um currículo de sucesso: confuso e neurótico, “há quinze anos, quando admitiu que findavam seus tempos de glória” “aplicou em ouro o capital acumulado”(…) “Estipulou que morreria aos oitenta e repartiu o lingote de vida restante em lâminas mensais” (p.77). Vive das glórias passadas, guardando todos os recortes de fotos antigas em pastas coloridas, onde virá a encontrar a foto com Castana e só assim perceber a lembrança provocada pela visão de Ariela. Ao remexer em suas pastas, confessa: “não aposte nos anos 1950, onde ele era jovem demais, e descarte os anos 70 em diante, que não valem mais a pena” (p.21). Se esse encontro vem para trazer más recordações e novas obsessões, traz consigo também o seu “paraíso perdido”: os bons momentos do namoro transcorrido entre 1962 e 1967.

Esquecidas no subconsciente de nossos protagonistas, Dulce Veiga e Castana Beatriz são trazidas pela memória involuntária suscitada por suas filhas (ou suposta filha), Márcia F. e Ariela Masé. Essa involuntariedade revela o quanto dessa memória está atrelada a um trauma: impedida pelo choque do que não compreende, transforma-se em esquecimento pela dificuldade em lidar com a experiência. Barrada até então, ela será revelada, para nós leitores e para nossos protagonistas, gradativamente, provocada por esses reencontros que permitirão a rememoração e a (re)elaboração de um passado marcado pela delação e pela culpa.

²² Todas as citações referem-se a BUARQUE (2004).

DULCE VEIGA E CASTANA BEATRIZ: OS FANTASMAS DO PASSADO TRAUMÁTICO

Despertados de seu esquecimento, os protagonistas percorrem um caminho que vai da reminiscência à resolução, enviesada ou não, de seus traumas. A trilha cabalística percorrida pelo jornalista o leva do “eu deveria cantar” ao “eu comecei a cantar”²³ reforçando a ideia cíclica da narrativa e o caráter de encontro consigo mesmo: passa da expressão condicional e sem nome do início da narrativa à nomeação ao final do romance seguida da certeza da ação já concluída, o canto. Mas essa odisséia entre a dúvida e a certeza só é possível pela rememoração que se dá paulatinamente ao longo da narrativa.

Ao se deparar com Márcia F. recorda-se de Dulce, descobre seu desaparecimento e a partir de então passa a ter alucinações com a cantora: são cinco ao total²⁴, causando estranheza ao leitor até então mal informado da ligação entre os personagens. Um *flashback* dos anos 1960 virá a mostrar que a cantora e o narrador estiveram juntos, por duas vezes, e “havia mais alguém no apartamento de Dulce, aquele dia, no outro, não sei” (p.59). A memória impedida dessa terceira pessoa coloca-se como a chave para encontrar Dulce e mostra-se como condutora do (re)encontro do narrador consigo mesmo.

Nessa busca, entrevistará Pepito, ex-músico da cantora que garante: “Ela queria outra coisa” (p. 75), levando-nos a pensar, leitores e narrador, em um desaparecimento intencional, no qual partira em busca dessa “outra coisa”, buscando algo diferente de seu mundo de diva da canção. O músico será responsável pela primeira inserção de Saul na narrativa: “E depois de Saul, ficou pior ainda” (p.76). O narrador continua:

²³ São exatamente essas a primeira e a última oração do romance, p. 15 e p.238.

²⁴ “Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga” (p.59); “Dulce Veiga continuava lá. Do outro lado, à minha espera. O sinal fechado, sem se importar com os carros, as freadas e os gritos, comecei a atravessar em direção a ela. Quando me viu, e tive certeza que me via, todos viam aquele único homem atordoado que era eu no meio do cruzamento, Dulce voltou-se e começou a andar rapidamente” (p.72); “De repente eu a vi outra vez, do outro lado da rua. Foi muito rápido. Dulce Veiga estava parada na porta da igreja, com um vestido leve, de verão” (p.110); “Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza. Eu gritei: -Dulce, espere por mim, Dulce Veiga” (p.152); “E sobre as pedras do Arpoador, toda vestida de branco, os cabelos louros e o vestido esvoaçando na brisa da tardezinha, recortada contra a noite que vinha chegando do outro lado do mar, estava parada Dulce Veiga” (p.200).

Saul: aquele nome despertava alguma coisa em mim. Alguma coisa que tinha ficado escondida naquela tarde, no apartamento da Avenida São João, em frente à poltrona verde.

-Quem é Saul? - perguntei. E não queria saber a resposta. (p.76).

Os esquecimentos passam pela terceira pessoa presente naquele dia dos anos 1960 e pelo nome de Saul, figura que o narrador tenta voluntariamente esconder de si mesmo. Continuando seu trabalho de investigação, entrevista Rafic, o dono do jornal, traficante, ex-amante de Dulce, pai de Márcia F., anticomunista e patrocinador dessa investigação, que garantirá: “Verdade que ela [Dulce] teve uns envolvimento estranhos por aí. Na época da bendita revolução. Guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia. Coisa de artista, você sabe. Infelizmente, pelamordedeus. Por isso mesmo deve ter fugido” (p.119-20).

Para Alberto Veiga, o ex-marido da cantora, “nem naquele tempo de censura, perseguições & tortura, (...) Dulce se envolvera com comunistas” (p.151). Já Layla, sua amiga, afirma que

Dulce deixou Alberto para viver com Saul, que estava metido em mil complicações políticas. (...) Saul foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido e Alberto mandara Márcia para bem longe. Aí ele foi parar num hospício, durante anos” (p.195).

Reunindo as pistas sobre o desaparecimento da cantora, suposições como a busca de uma evolução espiritual ou um desaparecimento/fuga por envolvimento políticos colocam-se como possibilidades. Mas é no encontro com um Saul louco, viciado em heroína e travestido de Dulce Veiga que se tem a pista derradeira para reencontrar a cantora, momento no qual finalmente abrem-se as portas da memória do narrador, com a lembrança de uma cena acontecida a cerca de 20 anos atrás: “O homem voltou até mim, repetindo que eu precisava ir, que ele também precisava ir, antes que os homens chegassem, e foi se aproximando, ele estava muito suado, ele tremia” (p.171). E prossegue com a sua recordação:

Não lembro se foi quando o elevador chegou lá embaixo ou se quando abriu a porta no andar onde eu estava, não sei mais o momento exato em que do elevador antigo, porta de grades, saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora.

Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta (p.172-3).

O trauma caracteriza-se pelo testemunho de algo excepcional, o que já pressupõe uma cena traumática e a impossibilidade de sua tradução real. Esse jogo memorialístico do jornalista, entre o esquecimento e a revelação, corrobora o potencial de choque que a delação do apartamento da cantora traz ao seu subconsciente, pois ao percorrermos a trilha narrativa tendo como fio condutor Saul, vamos do “havia mais alguém no apartamento de Dulce” (p.59) ao “Em voz baixa, chamei seu nome: Saul” (p.173), passando pelo “- Quem é Saul? - perguntei. E não queria saber a resposta” (p.76), ou seja, a presença dessa lembrança é impedida inconscientemente e conscientemente pela memória do narrador ao longo de cerca de 100 páginas, ou dois dias²⁵ narrativos.

Sem lembrar-se de Saul ao longo da narrativa, mas o mencionando, com o impacto desse reencontro provocado pelo próprio narrador, temos finalmente a revelação do passado de delação e um processo de culpabilização que se colocava escondido até então. “Eu não tive culpa” e “Não lembro quase mais nada, depois” são frases marcantes que nos remetem aos mecanismos de fuga do narrador para não encarar a sua própria responsabilidade com uma possível prisão de Dulce e/ou de seu amante Saul:

Como talvez, pensei amargo, como talvez, sem querer, vinte anos atrás denunciei Saul, e você [Márcia F.] nem sabe disso. Era horrível pensar aquilo. E eu não tinha culpa, queria me jogar aos pés de Saul, gritar feito um louco, mais louco que ele, rolando no chão, rangendo os dentes, que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera (p.174).

Se os esquecimentos e perturbações do narrador passam pela culpa, ele divide seus remorsos apenas com seus leitores, procurando minimizar seu possível erro: “De que adiantaria não ter revelado o número do apartamento, a polícia naquele tempo sempre sabia de tudo” (p.176). Simultaneamente, imagina a manchete do “Diário da Cidade”:

²⁵ A primeira menção a Saul acontece na terça-feira e seu encontro na quinta-feira.

“Vinte anos depois, repórter chora o resultado de sua denúncia”. Denúncia, não: deduração ou traição faziam mais o gênero Diário da Cidade. Dei um soco na cabeça, sossega, você não teve culpa, estava tudo armado. Ao sair, peguei algum dinheiro, coloquei dentro de um envelope e, como se quisesse comprar a simpatia dos orixás, enfiei por baixo da porta de Jandira (p. 177).

Ao reencontrar Saul encontra o diário de Dulce Veiga do ano em que desaparecera e seguindo indicações e suas intuições rumo a Estrela do Norte, encontrando-a viva, libertando-se de seus remorsos: renascida sob o signo do Santo Daime²⁶, a cantora vive agora no interior do país. Ela, que “cantava” “como se pedisse perdão por ter sentimentos e desejos”; que chafurdava “no lodo da paixão” e também “era uma deusa fria, longe de toda essa lamentável lama buscando prazeres”, com “aquele rosto”, “tão inatingível...” (p.57) e que se martirizava por achar que cantar era tão inútil, abandonou a vida urbana contaminada por lutas políticas e pessoais, traficantes, viciados e travestis: foi em busca dessa “outra coisa”.

Dulce coloca-se como um libelo da pureza intocada e não contaminada, ao contrário do narrador, de Márcia F., Saul, Alberto e todos os outros personagens, condenados ao submundo vicioso da metrópole. Se o envolvimento com a guerrilha não se comprova, a ideia de uma nova era começada por Dulce mostra-se uma leitura possível: “Vou ajudar a preparar a Nova Era. E me esquecer de mim” (p.217). Nova era que nada tem de política, e sim de religiosa/espiritual: “-Força e fé, repete comigo: dai-me força e dai-me fé, dai-me luz” (p. 233).

Mas, ao mesmo tempo em que o narrador escolhe (in)conscientemente livrar-se da culpa ao encontrar Dulce, relega ao esquecimento a memória há pouco revelada: a de um Saul amalucado, muito provavelmente após a prisão e a tortura pelos militares, que ocorre, segundo a sua má consciência, devido à delação efetuada naquela entrevista nos anos 1960. Esse apagamento repetido reforça a circularidade da narrativa: devendo cantar, sem nome e sem lembranças ao podendo cantar, nomeado e sem lembranças novamente. A escolha pela redenção é feita via Dulce Veiga visto que o

²⁶ “O Culto Eclético da Fluente Luz Universal é um trabalho espiritual, que tem como objetivo alcançar o autoconhecimento e a experiência de Deus ou do *Eu Superior Interno*. Para tanto, se utiliza, dentro de um contexto ritual tido como sagrado, da *bebida enteógena sacramental* conhecida como *ahyausca* e que foi rebatizada pelo Mestre Irineu como *Santo Daime*. O uso de uma substância enteógena como sacramento parece ter feito parte das principais tradições religiosas da antiguidade e fornecido a base visionária de muitas das principais grandes religiões hoje existentes no mundo.” Disponível em <http://www.santodaime.org/doutrina/oquee.htm>. Acesso em 1 de dezembro de 2013.

narrador não teve nenhuma responsabilidade no seu desaparecimento, encarnando assim a perspectiva da cantora:

-São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição (p.227).

Já Castana Beatriz, o fantasma de Benjamim Zambraia, não teve a mesma sorte de Dulce: foi fuzilada pelos militares em 1969 ou 1970. Os dois eram modelos fotográficos e namorados até o aparecimento de Douglas Saavedra Ribajó, professor e militante de esquerda. Se até então Castana vivia em sua redoma burguesa, com o envolvimento com Douglas participa de articulações e movimentos políticos: “Metera-se num grupo de estudos com uns amigos novos, que se reuniam na casa do Professor para discutir a América Latina, e Benjamim não estava gostando nada daquela história” (p.55-6). Envolvendo-se afetivamente com o professor, Castana participa de organizações contrárias à ditadura ²⁷, decretando assim a sua condenação: é fuzilada pelos militares junto com o amante, provavelmente após o AI-5. A condenação do casal militante passa pela omissão e delação não intencional de Benjamim, como veremos adiante, fazendo dele também um culpado por essas mortes.

A construção dos personagens prima pelo patético de suas vidas. Ariela, vinda do interior para tentar a sorte na capital, vive na apatia de sua figura vulgarmente sedutora que só sabe responder “não faz mal”, envolvendo-se com Jeovan, o marido paraplégico; com Zorza, casado e pai de dois filhos; com Aliandro, pastor e candidato a deputado federal; e com Benjamim. Estuprada por um de seus clientes (era corretora de imóveis), demonstra prazer em contar a Jeovan, o marido paraplégico, os detalhes do acontecimento, inclusive aumentando-os. O marido é um ex-policia que a socorreu na sua chegada ao Rio de Janeiro, e que mesmo sem condições físicas de sair de casa sentenciava a morte dos flertes da esposa através de seus amigos policiais.

²⁷ Ao que indica o romance, a participação de Castana se dá somente no campo organizacional, não havendo indicação de sua participação na luta armada.

Ao reconhecer em Ariela semelhanças físicas com sua ex-namorada, Benjamim relembra seu passado e a delação para o pai de Castana da identidade do professor:

O doutor Campocleste deserdou Castana Beatriz tão logo soube da sua gravidez. Aqueles, aliás, foram tempos difíceis para todos, e não havia razão para Benjamim ser poupado. No meio do trânsito, como amiúde no melhor filme ou devaneio, ele é arrastado pela recordação da manhã em que acordou com um estranho dentro do quarto. Era um brutamontes de colete, e trazia na mão um objeto reluzente que Benjamim custou a definir como um porta-retratos. O estranho apontou para foto tamanho passaporte, torta e diminuta naquela moldura, de um sujeito com o rosto esburacado. Batucou no vidro do porta-retratos e perguntou: “conhece?”. Benjamim conhecia de vista o amante de Castana Beatriz e sabia que, se mentisse, poderia tomar pancadas na cabeça até cair em contradição. Correndo o risco de passar por um cúmplice, falou “é o Professor Douglas Saavedra Ribajó” (p. 78-9).

Mas o episódio que o atormenta violentamente só vem a ser revelado claramente ao desfecho da trama: a culpa pela morte de Castana. Pelas indicações da narrativa, cronologicamente era final dos anos 1960, tempos de censura pesada e violenta repressão. Mesmo sendo avisado da possibilidade de estar sendo seguido por pessoas interessadas na captura do casal, Benjamim não parece tomar consciência (ou se recusar a isto) do risco em que pode estar colocando a ex-namorada. Ao avistá-la na rua, acaba por segui-la, preparando, assim, uma armadilha:

Bateu em retirada, e chegando à duna viu assomarem do outro lado duas cabeças, a do Barretinho e a de um indivíduo com barba cortada rente, que no primeiro instante tomou por um mecânico. A seguir atentou para sua camisa pólo, sua barriga inchada, seu cinturão de couro, sua calça de brim e a metralhadora que trazia pendurada na mão direita. No topo da duna, o indivíduo requisitou os documentos de Benjamim, sem lhe apontar a metralhadora. Requisitou com civilidade, mas entre os dedos suados de Benjamim a carteira de crocodilo escorregava feito um sabonete. O indivíduo folheou os papéis de Benjamim com uma só mão, à maneira de jogador de pôquer, e devolveu-os falando “muito obrigado”. Virou-se para o Barretinho, a quem chamou Zilé e ordenou-lhe que deixasse Benjamim em casa. Pelo canto dos olhos, Benjamim relanceou os homens que convergiam de postos esparsos para o sobrado verde-musgo. Antecipou-se a Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio (p.139).

Zilé, conhecido por Benjamim como Barretinho, era há muito taxista de sua redondeza, sendo na verdade um policial infiltrado em busca de informações. Mas Benjamim não questiona, sente apenas “medo de ouvir o início do tiroteio”, prefere

ignorar os acontecimentos, com a certeza de que Castana estava sendo morta naquele instante. Essa postura de ignorância consciente é muito comum na constituição do personagem, sendo reiterada em outros momentos da narrativa, como quando se esconde atrás das árvores ao avistar estudantes sendo presos no seu edifício: “Depois que a polícia se foi, experimentou um sentimento de indignação, mas há sentimentos que não podem chegar atrasados” (p.135). Sempre mantendo a sua postura de espectador, os “sentimentos atrasados” valem também para a culpa da delação de Castana, que só virá à tona no encontro com Ariela.

Sentimentos de culpa, dor e revolta que não se transformam em ação: “Eu matei a tua mãe” (p.98), frase pensada, mas nunca dita. É a figura da suposta filha que traz a consciência de seus atos passados e seu problema presente: a obsessão, que o leva a morte, fuzilado pelos amigos do marido paraplégico, no mesmo lugar onde Castana e o professor foram mortos:

Vê Ariela que abre o cadeado e solta a corrente da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem às pressas, porque ela teria deixado a filha em casa de desconhecidos, e ele não poderia se atrasar para uma reunião com os dissidentes. Vê Ariela forçar a porta que está travada na soleira do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez nem namorassem, porque necessitariam examinar uns mapas e discutir a América Latina. Vê a dobradiça que se desprende do batente, fazendo tombar a porta no assoalho do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorasse com mais fervor, enquanto tramavam derrubar o governo (p.161).

O fantasma de Castana, na figura de Ariela, traz a consciência da culpa e sua sentença de morte. Mas a condenação é antiga: a morte de Castana, vingada involuntariamente na figura da (suposta) filha. O mais patético é o seu caráter accidental, visto que a armadilha tinha outro foco, Aliandro, voluntariamente salvo por Ariela. A condenação dos anos 1960 é revivida na democracia, pois Benjamim assiste finalmente “ao que esperava” (p.162): o fuzilamento apagado nos anos 1960, que agora é seu. Condenado pelas lembranças - Ariela o leva a Castana, ao trauma e à morte por fuzilamento - Benjamim sofre uma vingança quase banal do passado.

O JORNALISTA E BENJAMIM: A (RE)ELABORAÇÃO DO TRAUMA ENTRE O ESQUECIMENTO E A REMEMORAÇÃO

Segundo uma visão próxima da psicanálise, pode-se inferir duas características fundamentais para a análise aqui proposta: a primeira, é que o trauma permanece presente mesmo quando inacessível; a segunda, que o passado vivenciado é indestrutível. Obscuro mas presente na memória, essas recordações aparecem em outra modalidade, a do esquecimento, local no qual Dulce Veiga e Castana Beatriz encontravam-se para os protagonistas. Reaparecendo involuntariamente no presente da narrativa, essas duas personagens serão portadoras desse trauma adormecido e desencadearão o processo de rememoração, que é feito pela (re)elaboração daquelas lembranças.

Tanto em *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto em *Benjamim* temos narrativas cíclicas: o jornalista deveria cantar e começa a cantar, formando um ciclo que o leva do esquecimento a lembrança, e da lembrança ao esquecimento novamente. Enquanto Benjamim inicia e termina a narrativa em frente ao seu próprio pelotão de fuzilamento. A noção de rememoração dada pelas narrativas é reforçada pelo percurso que parte e chega ao mesmo lugar, simbólico ou não, em um processo que é de enfrentamento de traumas, mesmo que esse embate não seja uma escolha consciente.

A memória construída pelos protagonistas no seu presente passa pelo caráter testemunhal dos episódios ocorridos nos anos 1960, e sendo testemunhal é traumático. A delação, que acaba por barrar essa lembrança, só é revelada e compreendida, em partes, pela rememoração. Ou seja, o remanejamento do passado para sua resolução no presente, o que é evidenciado pelo início do romance: “eu deveria cantar” e retificado pelo final do romance: “E eu comecei a cantar”, em *Onde andaré Dulce Veiga?*. O processo que se dá entre o “deveria cantar” e o “comecei a cantar” ocorre pela recordação de um passado traumático, recalcado na vivência apática do narrador que não permitia assim que ele cantasse ou que fosse nomeado. Já Benjamim recorda pela mão de Ariela e é condenado por isso através do fuzilamento, vivendo o que havia negado fazia 20 anos.

Quando comparamos nossos protagonistas, percebemos que falam de um mesmo lugar, de uma pequena burguesia despolitizada e que no presente narrativo mantêm um estilo de vida apático e passivo: um desempregado, outro vivendo de renda e comodismo, somando-se a isso o estado um tanto quanto perturbado de ambos. Assim, as suas memórias são de um mesmo lugar de fala, não tratamos aqui de líderes de movimentos de esquerda ou militares, falamos de quem ficou (e fica) apenas observando a História. Simultaneamente, o trabalho da memória é engendrado pelo

mesmo caminho: as jovens filhas ou suposta filha de Dulce Veiga e Castana Beatriz. Lembranças que não são dadas logo de chegada e gratuitamente: “lembrei num relâmpago”, enquanto um “arrepio desceu a nuca”, a música era de Dulce Veiga (ABREU, 2007, p.33); “sim, é ela, sem dúvida é ela, Castana Beatriz” (BUARQUE, 2004, p.23), pensamento que é a princípio é aflitivo, já que recorda somente ao vasculhar fotos antigas.

Não fazendo o processo de luto pela perda do objeto ²⁸ amado, já que barrado pela experiência traumática, a memória involuntária, provocada pelo susto, como a “madeleine” às avessas, abala a proteção do superego ao redor dos episódios de delação. Enquanto a lembrança de Dulce traz alucinações, a lembrança de Castana vem para trazer a obsessão por Ariela. E se a memória mostra-se semelhante, o esquecimento e o trauma também: ambos são culpados por delações acontecidas no regime militar e as relegaram ao esquecimento, banindo o trauma para seus subconscientes. Porém, a culpa e a omissão colocam-se como centrais nos romances, onde os protagonistas afirmam: “eu não tive culpa, eu falei o número”, “não lembro de quase mais nada, depois” “fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada” (ABREU, 2007, p.172-3); “que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera” (ABREU, 2007, p.174); “sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio” (BUARQUE, 2004, p.139), “Eu matei a tua mãe” (BUARQUE, 2004, p.98).

Um possível envolvimento de Dulce com a esquerda seria fruto do relacionamento com Saul, assim como o envolvimento de Castana com a esquerda é fruto de seu relacionamento amoroso com seu professor. Se não se pode comprovar a participação da cantora nos movimentos “subversivos” o mesmo não se pode dizer da personagem de Chico Buarque, já que sua sentença de morte foi claramente assinada por essa militância. Enquanto as personagens femininas têm seu momento de encanto com a esquerda, os protagonistas ficam à margem de qualquer envolvimento.

Enquanto Dulce é encontrada sã e salva no interior, livre de todos os vícios do seu círculo de relacionamentos, o restante dos personagens permanece em meio à própria degradação, física e moral, incluindo sua filha. Já Castana é fuzilada, deixando uma órfã, provavelmente Ariela, sem condições de lidar com a própria vida, mostrando-

²⁸ O trabalho de luto se configura pela renúncia da libido em relação ao objeto amado perdido e é realizado pelas ordens ditadas pela realidade. Ao relacionarmos o luto com os objetos aqui analisados lidamos com a ideia de que é sempre com perdas que a memória ferida/traumática é obrigada a se confrontar. A perda nessas narrativas se dão pela prisão de Saul, pelo desaparecimento de Dulce e pela morte de Castana Beatriz.

se como uma marionete do acaso. O narrador de Caio F. redime-se ao encontrar a cantora, legando ao esquecimento Saul. Benjamim, diferentemente, é condenado pela rememoração de seu passado.

O esquecimento dos personagens impossibilitava que esse passado individual fosse resolvido, levando-nos à relação entre esquecimento/amnésia e anistia. Segundo Paul Ricouer (2007, p.460), a anistia

enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória, que (...) a afasta do perdão após ter proposto sua simulação.

Ao nos depararmos com esses dois romances somos levados a dois planos: o ficcional e o real, e em ambos somos remetidos a um passado recente e infeliz da história brasileira. Se esse passado não foi resolvido via plano público, os romances permitem uma elaboração desses traumas, da violência física e simbólica. Através dessa (re)constituição ficcional da memória, a literatura traz o retorno de um passado recalcado pelo esquecimento institucionalizado do Estado: o jornalista e Benjamim são levados a rememorar e a resolver seu passado e seu presente. No primeiro, a absolvição e novo esquecimento; no segundo, a condenação.

Retornando aos questionamentos lançados no início do texto, podemos afirmar, pela leitura aqui feita, que a presença do regime autoritário na literatura brasileira contemporânea, além de refletir o trauma do terror de Estado, é também uma espécie de resposta a um apagamento que não permitia um processo de luto. No plano ficcional, essa criação problematizou exatamente os esquecimentos que dão origem a uma espécie de acerto de contas com o passado. São processos que fazem parte da vivência de uma geração e de uma classe social que poderia se ver como à parte do regime, mas que indiretamente foi responsável também pela violência repressora.

Reelaborando esse esquecimento nas figuras do jornalista e de Benjamim, a literatura ressignifica a política de Estado às trajetórias individuais, gerando uma tensão que transforma o processo de remanejamento da memória em um trauma insolúvel. Em *Onde andaré Dulce Veiga?* e em *Benjamim* os fantasmas do passado não se resolvem e a rememoração dá lugar a mais esquecimento e morte.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio F. (2007). **Onde andar Dulce Veiga?** Um romance B. Rio de Janeiro: Agir.

BENJAMIN, Walter (1994). “A imagem de Proust”. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórica da cultura**. Obras Escolhidas Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense.

BUARQUE, Chico. **Benjamim** (2004). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

FREUD, Sigmund (1987a). Além do princípio de prazer (1920). In: _____. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos**. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago.

_____(1987b). Luto e Melancolia (1917[1915]). In: _____. **A história do movimento psicantico, artigo sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago.

_____(1996). Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). In: _____. **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos** (1911-1913). Volume XII. Rio de Janeiro: Imago.

PROUST, Marcel (2001). **No caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 21 ed. São Paulo: Globo.

RICOUER, Paul (2007). **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2005). Literatura e Trauma: um novo paradigma. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34.

LAVOURA ARCAICA: ROMANCE LÍRICO

Karen Cristina de Medeiros - UEM²⁹

Resumo

No decorrer da história, os gêneros literários foram concebidos de diversas formas até chegar às atuais concepções, como a que estuda os gêneros a partir dos elementos fundamentais que compõem uma obra literária, sendo estes a forma, o conteúdo e a composição. Partindo da premissa de que os dois grandes gêneros existentes são a prosa e a poesia, pretende-se mostrar neste estudo a maneira como acontece o hibridismo dos gêneros, mais especificamente a fusão da poesia com a narrativa, visando uma necessidade que o próprio enredo da obra *Lavoura Arcaica* impõe. O romance de Raduan Nassar é considerado, desta forma, um romance lírico por ser impregnado de poesia lírica para atender ao seu conteúdo extremamente subjetivo, constituindo um verdadeiro grito interno da alma humana. Destarte, apenas uma narrativa convencional não daria conta desses conteúdos inerentes ao interior do ser humano, sendo, portanto necessária a poesia e não a poesia comum, mas a lírica em que o “eu” expressa suas emoções e sentimentos diante do mundo usando os recursos do discurso poético, como metáforas, comparações, sinestesia.

Palavras-chave: Gêneros. Romance Lírico. Lavoura Arcaica.

Abstract

In the course of history literary genres were conceived in different ways until reaching the current conceptions, as which studies the genres from the fundamental elements that compose a literary work, being the form, the content, and the composition. Assuming that the two major existing genres are prose and poetry, this study aims to show how hybridism of genres happens, specifically the fusion of poetry with the narrative, imposed by the own plot of the work “Lavoura Arcaica”. Raduan Nassar’s novel is considered lyrical for being full of lyrical poetry to meet its extremely subjective content, consisting in a genuine claim for human soul. Thus, only a conventional narrative would not attend all these contents inherent to the human inner. However, poetry is demanded, but not the common poetry and so, the lyrical poetry, in which “self” expresses emotions and feelings towards the world, making use of poetic speech as metaphors, comparisons and synesthesia.

Keywords: Genres. Lyrical Novels. Lavoura Arcaica.

GÊNEROS LITERÁRIOS

Quando se discute sobre romance lírico se faz necessário perpassar historicamente a questão dos gêneros literários. Tendo em vista que este trabalho tem

²⁹ Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. kacrime_@hotmail.com. Endereço Lattes <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4401569T0>.

como objetivo expor as principais marcas para que se defina a obra *Lavoura Arcaica* como um romance lírico, é imprescindível essa discussão para que primeiramente o romance lírico não seja considerado um novo gênero literário, e sim, uma modalidade do romance.

O ser humano sempre teve a necessidade de classificar o mundo ao seu redor e reuni-lo em diversos grupos, considerando para isto distintos critérios de classificação. Na literatura não foi diferente, houve a necessidade de agrupar as várias formas de discurso a partir de estruturas tipológicas. A primeira referência ao que hoje se pode chamar de gêneros literários encontra-se em Platão, no seu livro *A República*. Para o filósofo, “a maneira como atuará a relação poeta-personagem determinará a possibilidade de três gêneros” (LIMA, 2002, p. 255). Platão, desta forma, defende uma divisão tripartida dos gêneros literários: como gênero mimético se incluem a tragédia e a comédia; como gênero narrativo puro se inclui o ditirambo e como gênero misto, em que há a simples narrativa e a imitação, encontra-se a epopeia (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 341).

A discussão iniciada pelo filósofo grego é continuada, porém modificada por Aristóteles em sua *Poética*. A divergência entre os autores perpassa a consideração ao poeta e ao fazer poético. Enquanto Platão considerava o poeta inferior ao filósofo por não trabalhar com o mundo das ideias, Aristóteles dignifica o fazer poético. Aristóteles, por sua vez, desvencilhou a arte da relação com a sacralidade e tomou-a muito mais por sua concepção estética. A maneira como esse filósofo vai pensar a mímese é crucial para entender sua obra, uma vez que ela se dá por meios, objetos e modos distintos. Para ele, mímese não é uma cópia ou imitação da realidade e sim uma representação daquilo que pode acontecer na realidade.

Já em Roma, o poeta Horácio, refere-se à criação poética como “extraliterária” (COUTINHO, 1976, p.18), por dotá-la de caráter didático e moralizante. Mas ao mesmo tempo em que a literatura tem uma função moral, esta deve ser feita de modo prazeroso. Desta forma, para ensinar os cidadãos, a literatura devia conter as normas da arte poética estabelecida, que eram constituídas a partir de modelos ideais do cânone literário.

O Renascimento retoma os valores da poética aristotélica e principalmente a horaciana, no que consiste à visão dos gêneros como “entidades fixas e fechadas, sujeitos, de modo absoluto, às regras arroladas nos tratados de preceptística ou artes poéticas” (COUTINHO, 1976, p. 18). Nesta concepção, os gêneros são fixos e

totalmente puros, ou seja, não se misturam, devendo-se a isto à necessidade de criar uma literatura universal.

No fim do século XVII, começa na Espanha uma rebelião literária que consistia na reação contra as ideias dos teóricos clássicos. Escritores italianos e franceses também tiveram forte influência nesta manifestação, tanto que é com o *Prefácio ao Cromwell* (1827) de Victor Hugo, que culminam os ideais do Romantismo. O autor Antônio Soares Amora sintetiza os postulados da criação poética:

condenaram-se as classificações clássicas dos gêneros literários e a autoridade das regras fixadas para cada gênero e espécie; em nome da liberdade de espírito fez-se a defesa do princípio – a única regra, para o gênero literário, ou, mais genericamente, para a criação literária, é o talento do escritor que cria em função das tendências de seu gosto e do gosto de sua época (AMORA, 1967, p. 144).

A liberdade de criação, portanto, é o ponto chave do Romantismo, e o ponto máximo desse grito por liberdade contra as classificações e as regras dos gêneros literários se dará no Modernismo (AMORA, 1967, p.144).

O crítico francês Brunetière, por sua vez, estudou os gêneros sob o viés evolucionista, comparando-os a organismos vivos, no que concerne ao nascimento, ao crescimento, à morte ou a transformação. Sua visão é baseada nos modelos darwinistas e positivistas, vigentes na sociedade da época, e concebia que os gêneros, assim como os homens, estavam suscetíveis à evolução natural. Aguiar e Silva (1983) comenta as ideias de Brunetière da seguinte forma:

tal como algumas espécies biológicas desaparecem, vencidas por outras mais fortes, e mais bem apetrechadas para resistirem aos acidentes da concorrência vital, assim alguns gêneros literários morreriam, dominados por outros mais vigorosos. A tragédia clássica teria sucumbido ante o drama romântico, exatamente como, no domínio biológico, uma espécie enfraquecida sucumbe perante uma espécie mais forte (BRUNETIÈRE *apud* AGUIAR E SILVA, 1983, p. 365).

Pode-se afirmar, dessa forma, que para Brunetière os gêneros tinham vida própria. Entretanto, os gêneros e suas espécies não evoluem, o que acontece é uma palavra hoje ter um significado para determinado gênero literário e com a decorrência histórica esta mesma palavra indicar outro gênero, como por exemplo, a palavra tragédia que na Antiguidade designava uma espécie de teatro representando a vida do

deus Baco e com o passar do tempo o gênero literário tragédia começou a ser representado por episódios heroicos e catastróficos, distanciando-se da sua origem. Não foi o gênero que mudou ou evoluiu e sim a palavra que ganhou nova significação (AMORA, 1967, p.154).

O crítico francês peca na inconsistência de sua teoria e contra ela surge a *Estética* de Benedetto Croce em que há a “negação do conceito de gênero, em nome da unidade e individualidade da arte ou da poesia”, sendo o gênero, para ele, “uma simples designação externa, posterior à operação intuitiva da criação e independente do próprio processo crítico criado apenas para comodidade didática” (COUTINHO, 1976, p.20).

No ano de 1939 aconteceu o III Congresso Internacional de História Literária no qual o principal assunto discutido foi a questão dos gêneros. As posturas assumidas colocam-se contra o autoritarismo das regras neoclássicas assim como a total negação da existência dos gêneros como na visão radical de Croce. O que se discute na literatura moderna, tal como foi debatido no Congresso de Lyon, são questões como:

os gêneros literários são preexistentes às obras ou, ao contrário, abstrações extraídas de algumas obras-primas mais geralmente imitadas? Se são preexistentes, terão, todavia, influência direta sobre as obras, sobre os autores, sobre a crítica? Constituem um código suscetível de constringer a liberdade do escritor? (MOISÉS, 1970, p.33).

Discute-se, ainda, a existência dos gêneros na realidade objetiva, como se formam, vivem e desaparecem os gêneros e as espécies literárias, qual sua verdadeira natureza (AMORA, 1967, p.145). Não se pretende, neste artigo, solucionar estas questões, mas assumir determinados pontos de vista, como o de Massaud Moisés (1970, p.35) que afirma que, por haver tanta discussão sobre os gêneros eles realmente existem, caso contrário, não seriam objeto de tanto estudo e debate, mas eles existem como uma “instituição” e não como um animal, uma biblioteca, ou seja, algo concreto e visível no mundo.

Interessa também saber qual a verdadeira natureza dos gêneros e de suas espécies, uma vez que, se considerarmos que na essência do gênero ele é formado por um tipo de forma, e dentro desta forma há um tipo de conteúdo e um tipo de composição, então podemos afirmar que os gêneros existem na realidade objetiva, pois uma obra sempre se expressa a partir de um determinado gênero literário (AMORA, 1967, p.148).

A literatura moderna estuda os gêneros a partir dos elementos fundamentais que compõem uma obra literária citados acima: a forma, o conteúdo e a composição. A forma é como determinada obra se expressa e pode ser escrita em prosa ou em verso. O conteúdo se divide entre psicológico, se a realidade que reflete é do mundo das ideias, dos sentimentos e em físico, se a realidade refletida é a do mundo físico. E a composição pode ser expositiva, representativa ou expositivo-representativa (AMORA, 1967, p.146). A junção destes elementos, portanto, compõem um determinado gênero literário. Para exemplificar podemos pensar quanto ao gênero lírico: sua forma é em verso, combinada a um conteúdo psicológico e uma composição expositiva. No entanto, quando há uma especificação, uma particularização, dizemos que é uma espécie literária.

No exemplo acima, se demarcássemos o conteúdo psicológico como de sentimentos tristes, teríamos a elegia, uma espécie do gênero lírico (AMORA, 1967, p.147). Outra visão da classificação dos gêneros literários é a de Massaud Moisés (1970, p.38) que adota para o estudo a existência de dois grandes gêneros: a poesia e a prosa. Dentro dos gêneros há as divisões secundárias chamadas espécies, em que a poesia divide-se em lírica e épica e estas espécies subdividem-se em formas. O soneto, o vilancete, a ode seriam algumas das formas da poesia lírica que compõem o gênero poesia. O poema, a epopeia, o poemeto épico, são formas de poesia épica que também pertencem ao gênero literário poesia. Já a prosa possui três formas primordiais: o conto, a novela e o romance.

Essas formas literárias são definidas por Afrânio Coutinho (1796, p.30), como integrantes do gênero narrativo de ficção, ou seja, o autor usa o discurso indireto para narrar uma estória imaginada. Essa estória, porém, apesar de ser imaginada, deve conter marcas que apontem experiências humanas, sendo esse o traço da verossimilhança. Neste sentido, distinguem-se da história e da biografia, por essas serem baseadas em fatos reais, enquanto a ficção recria a realidade a partir da visão que o autor possui do mundo que o cerca, tendo, portanto, liberdade para produzir sua obra. Para que se construa uma narrativa é necessário, basicamente, que se tenha algo a ser contado (enredo), sobre algo ou alguém (personagens) que evoluem em um modo particular de espaço e tempo (STALLONI, 2003, p.86).

ROMANCE

Na Idade Média, a palavra “romance” não expressava uma forma literária, mas certo tipo de falar. A linguagem popular era conhecida como *romanice loqui* (falar românico). Desta forma, o romance passou a designar a língua falada pelos povos que eram dominados pelos romanos, e com o tempo, a expressão passou a caracterizar a linguagem popular em oposição à língua erudita, rebuscada. Posteriormente, a palavra romance acabou “rotulando obras literárias de cunho popular, folclórico. E, como estas fossem de caráter predominantemente imaginativo e fantasista, a expressão prestava-se ambigualmente para nomear narrativas em prosa e em verso” (MOISÉS, 1970, p.163).

A ascensão do romance aconteceu com o Romantismo no século XVIII, período literário que refletiu as “desamarras” sociais ocorridas na sociedade moderna, vindo a constituir uma literatura popular e determinando o surgimento da burguesia, uma nova classe social. Desta forma, a epopeia, antes tida como a mais alta expressão literária e cultivada pela nobreza, foi substituída pelo romance que passou a se valer de “tudo quanto era forma e recurso de expressão literária” (MOISÉS, 1970, p.164). Nesta composição do romance, admitia-se o namoro da poesia com a prosa, uma vez que “o romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários” (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 682).

PROSA E POESIA: LAÇOS ESTREITOS

Os termos ‘poema’ e ‘poesia’ têm sido utilizados, em muitas ocasiões no decorrer da história, de maneira indistinta. A indistinção entre esses vocábulos ocorre devido ao fato de “a palavra ‘poema’ ser empregada histórica e universalmente para designar o texto em que o fenômeno poético se realiza” (MOISÉS, 1977, p.40). Em outras palavras, o vocábulo em questão possui a mesma raiz do termo “poesia”, originado no grego *poiên* (fazer). Defendeu-se, durante os anos, a ideia de que a estrutura formal do poema, devido à metrificação, deveria conter poesia, o que não é verdade. Sobre essa questão é possível reiterar dois pontos: primeiro, um poema pode ou não conter poesia, dependendo da forma como o “eu” se coloca diante daquilo que fala; e segundo, o poema não é a única estrutura formal que pode conter poesia. Se o “eu” se expressar no texto por intermédio “de palavras polivalentes, o poema conterá

poesia. Se não, o fenômeno poético estará ausente, apesar de toda a aparência em contrário” (MOISÉS, 1977, p. 41).

Segundo Shelley (2008), é possível que as partes de uma composição sejam poéticas sem que necessariamente a composição seja um poema. Desta forma, pode se apreender que a poesia não contém uma forma fixa que a defina, sendo, então, possível para um poema assumir a forma de verso ou um poema em prosa exprimir poesia, assim como um romance, um conto ou uma novela, também podem conter poesia, porque a poesia não se define com o verso, mas com a essência daquilo que é dito. Quando um texto narrativo utiliza a poesia como recurso de expressão poética, é possível dizer que está se valendo da “prosa poética”, como quer Massaud Moisés (1977), sendo que essa fusão da poesia com a prosa resulta

no abandono do estilo periódico e da construção por grandes massas arquiteturais bem equilibradas, para buscar em uma construção mais ‘afetiva’ que racional os movimentos que correspondem à ebulição do ser interior (dinamismo ou fluidez, lentas ondulações, ou rupturas súbitas), ou efeitos ‘impressionistas’ – passando, assim, do universo do discurso [oratório] para o universo poético (BERNARD *apud* MOISÉS, 1977, p. 44).

A prosa poética, por sua vez, possui elementos típicos da poesia (ritmo, musicalidade e rimas) enraizados em seu discurso, mas também contém certa diluição das “concretudes da prosa narrativa (personagem, enredo, etc.)” (MOISÉS, 1977, p. 44). Isso não significa que a estrutura narrativa não exista, no entanto, todo o romance e sua intriga estão intimamente coesos com a poesia. Henri Bonnet (*apud* MOISÉS, 1977, 247) afirma que a ligação entre a poesia e a prosa é tão estrita que, ao se retirar um trecho poético de uma prosa poética, desestrutura-se totalmente o romance, pois a poesia está intimamente ligada à intriga.

Neste sentido, da prosa entrelaçada com a poesia, encontra-se o romance lírico. Este não é um novo gênero literário, é apenas uma nova modalidade de romance que surgiu na modernidade diante da sociedade fragmentada. Em um mundo repleto de caos, desesperança, medos e angústias, o ser humano se viu diante do abismo. Como colocar, então, todas essas emoções tão profundas em palavras? Apenas a prosa não daria conta de dizer, assim como a poesia comum. Há coisas que só podem ser sugeridas no encontro da poesia com a prosa.

Para Ralph Freedman (1972) o romance lírico não se define por ser uma prosa refinada. O lirismo nessa modalidade híbrida assume uma significância que não

possui no verso, por exemplo, no romance lírico *Lavoura Arcaica* os conflitos internos e a angústia vivenciada por André é algo tão forte que não caberia apenas na narrativa ou apenas no verso comum. A poesia lírica, desta forma, corre em socorro da prosa para poder sugerir esses sentimentos da parte mais abissal do eu.

Enquanto no romance tradicional existe uma causalidade e uma consecutividade do mundo narrado, a linguagem do romance lírico não revela novos feitos que evoluem em um determinado espaço e tempo; há a memorização de feitos que já existem. Desta forma, segundo Freedman, no romance lírico o mundo não é concebido como um universo em que o ser humano exhibe suas ações em uma progressão temporal e sim, “como a visão do poeta apresentada como um desenho” (FREEDMAN, 1972, p. 21). Isto é possível porque a poesia tem como traços característicos justamente a não causalidade e a atemporalidade.

Ainda dentro desta modalidade híbrida é possível encontrar diferentes níveis de liricização, existindo romances mais líricos que outros (FREEDMAN, 1972, p. 16). Essas distinções se devem às peculiaridades dos autores, variando conforme a nacionalidade, a cultura, a época e as idiosincrasias dos escritores.

LAVOURA ARCAICA: ROMANCE LÍRICO

Nesse viés da prosa invadida pela poesia, encontra-se o romance lírico *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, em que o fenômeno poético, mais especificamente o lírico, aparece explicitamente em uníssono com a prosa. Por se tratar de um romance lírico é possível detectar inúmeros recursos próprios da poesia espalhados na narrativa, como metáforas, rimas, prosopopeias, comparações e outros.

A musicalidade é uma das características inerentes a esse tipo de texto poético e ela está intimamente ligada ao ritmo, à métrica e às rimas. É possível perceber no trecho abaixo a musicalidade presente para expressar os sentimentos, o uso de rimas internas e o uso de metáforas, uma vez que “na impossibilidade de explicitar o recheio de sua interioridade, mas diligenciando não perdê-lo ou destruí-lo, o poeta lança mão do subterfúgio da metáfora” (MOISÉS, 1970, p. 65).

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa

branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 9).

No fragmento, é possível observar o uso do recurso da metáfora, sendo que as palavras não estão em seu sentido literal. É que no texto literário, a função referencial da linguagem cede lugar para a função poética, onde reina a conotação. A metáfora dá-se em torno de uma comparação explícita ou implícita criando um novo sentido (MOISÉS, 1977), desta forma, em “o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral” poder-se-ia fazer a seguinte comparação: “o quarto é como um mundo”. Os termos “quarto” e “mundo” carregam aqui uma similitude latente. O primeiro está no sentido denotativo, enquanto o segundo possui vários sentidos, estando, portanto, no sentido conotativo. A palavra “mundo”, neste trecho, não significa o universo ou o globo terrestre, está ligado ao universo próprio criado por André, o narrador-personagem, ao seu espaço individual em que é possível viver toda a sua intimidade e a sua individualidade. Ainda neste trecho, os termos “áspero caule” e “rosa branca” também estão com seus sentidos alterados, significando o órgão sexual de André e o esperma produzido no ato de masturbação, respectivamente.

Sendo um romance lírico, a poesia que mareja na obra é de caráter extremamente lírico. O lirismo tem como principal marca a subjetividade do “eu” que fala, caracterizando como conteúdo principal “a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma” sendo que “o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não de um objeto exterior” (HEGEL *apud* MOISÉS, 1970, p.61). Nota-se no trecho que se segue do romance de Raduan Nassar, as marcas típicas do lirismo:

‘é o meu delírio Pedro’ eu disse numa onda morna, ‘é o meu delírio’, eu tornei a dizer, me ocorrendo que eu já pudesse estar em comunhão com a saliva oleosa desse verbo, mas eram na verdade só as primeiras ressonâncias do meu sangue tinto que eu sentia salso e grosso, refluindo na cabeça, e intumescendo ali a flor antes inerte, e fazendo naquele amontoado de vermes, despojada de galões, a almofada sacra pra’eu deitar meu pensamento: só eu sabia naquele instante de espumas em que ondas eu próprio navegava, só eu sabia que vertigem de sal me fazia oscilar (NASSAR, 1989, p. 13).

A citação contém um tom emocional e confessional, em que o “eu” expõe suas emoções. O mundo é visto e descrito a partir de sua própria visão, totalmente

subjetiva, pessoal, o que corrobora para a universalidade do texto. Os conteúdos que o narrador-personagem André - ou mesmo eu lírico - carrega em sua alma são tão fortes e confusos que ele não consegue expressar todo seu conflito interno através de simples palavras, sendo, portanto, necessária a poesia para conseguir revelar a profundidade do seu ser. E mais do que a poesia comum, é somente com a poesia lírica que ele consegue sugerir a tensão e a luta de sua existência. Como bem sintetiza Massaud Moisés, “os sentimentos por vezes são tão fortes e difíceis de serem expressos somente por palavras comuns. É aí que a poesia corre em socorro do ser, facilitando a expressão das emoções humanas indizíveis por meras palavras” (MOISÉS, 1970, p. 65).

No quarto capítulo de *Lavoura Arcaica* é possível perceber a necessidade da poesia lírica na narrativa. Neste capítulo há uma sugestão de que o narrador-personagem realizou um ato sexual com uma cabra enquanto estava longe das terras de seu pai.

[...] mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes escuras mais pudendas [...] me nomeei seu pastor lírico, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Shuda, paciente, mais generosa, quando uma haste tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (NASSAR, 1985, p. 20-21).

Vindo de uma família tradicional, pautada no modelo patriarcal e que possui uma religiosidade, André, para não se sentir sujo e para aliviar sua angústia, atenua sua narração com o lirismo. Se o trecho não encerrasse a poesia lírica junto à prosa, seria uma cena totalmente grotesca.

A linguagem literária possui marcas próprias, devido à necessidade de se diferir da linguagem cotidiana. É a partir do jogo com os significantes e significados, ou seja, pelo uso próprio que faz da linguagem, que o artista constrói uma obra de arte. A língua literária, conhecida como código retórico, possui como especificidade a comunicação com ambiguidade que, no entanto, é tida como um vício de linguagem na língua comum, como é o caso do pleonasma. Os enunciados do texto literário, de fato, não possuem um sentido preciso, abrindo-se para diferentes interpretações, pois possuem como marca o significante bem definido em detrimento do significado confuso, sendo rico em significações (LEFEBVE, 1980).

O romance *Lavoura Arcaica*, por ser considerado um romance lírico, apresenta em seu discurso marcas da linguagem narrativa e poética. Uma não anula a outra, mas juntas constroem a obra literária. No romance, é possível encontrar vários recursos próprios da poesia, como a aliteração:

não se **constranja**, meu irmão, **encontre** logo a voz solene **que** você **procura**, uma voz **potente** de **reprimenda**, **pergunte** sem **demora** o **que** **acontece** **comigo desde sempre**, **componha** gestos, me **desconforme** **depressa** a **cara**, me **quebre** **contra** os olhos a **velha louça lá de casa** (NASSAR, 1989, p. 17, grifos da autora).

Os sons [k, p, d, t] são realizados pela repetição das consoantes oclusivas (c, p, d, t). A ocorrência de muitas oclusivas no trecho corrobora ao sentido que se pretende: um conflito entre André e seu irmão, Pedro, que representa a figura austera da família, porque as oclusões dos sons de tais fonemas sugerem dificuldades, problemas enfrentados pelas personagens.

Outro recurso usado por Raduan Nassar são as rimas internas que são sons semelhantes no interior das frases e dão um grande efeito musical e rítmico: “buscava no intercurso o concurso do seu corpo” (NASSAR, 1989, p.21); “ela vivia dentro de um quadro de estacas bem plantadas” (NASSAR, 1989, p.19); “deitei meus olhos no chão, mas meus olhos pouco apreenderam sequer perderam a imobilidade ante o voo fugaz dos cílios” (NASSAR, 1989, p.10); nas falas do pai, Iohana, também se encontram rimas “ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer;” (NASSAR, 1989, p.58).

Momentos antes de André abandonar a fazenda de seu pai, ele vai ao encontro de sua mãe para se despedir, mas não consegue dizer uma única palavra. Ao lembrar a cena e contar ao seu irmão, tem-se uma das passagens mais líricas da obra:

claro que eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, não faz sentido eu pensei, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado, não faz sentido, eu pensei duas vezes, manchar seu avental, cortar o cordão esquetejando um sol sanguíneo de meio-dia, não faz sentido, eu pensei três vezes, rasgar lençóis e pétalas, queimar cabelos e outras folhas, encher minha boca drasticamente construída com cinzas devassadas da família, por isso em vez de dizer a senhora não me conhece, achei melhor sem me desviar do traço de calcário, mesmo sem água, de boca seca e salgada, achei melhor me guardar trancado diante dela (NASSAR, 1989, p. 67).

Nesse trecho a quebra da relação materna torna-se clara e há o uso da metáfora para expressar a separação dolorosa da mãe com o filho, uma relação que antes era tão forte é cortada a ponto do narrador-personagem dizer que a própria mulher que o gerou em seu ventre não o conhece, devido ao forte conflito interno em que ele está vivendo. E a metáfora continua: “mas tudo o que pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi de seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, senti seu fruto secando com meu hálito quente” (NASSAR, 1989, p. 68). O fruto secando é André partindo: a sensibilidade da mãe pressentia a partida do seu fruto.

A comparação, outra figura de linguagem típica da poesia e que está ligada à metáfora, também é usada na obra: “Meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro no escuro” (NASSAR, 1989, p. 10).

A figura de linguagem denominada ‘prosopopeia’ também é encontrada em *Lavoura Arcaica*, como nesse trecho em que o tempo é personificado, ou seja, atribuem-se características humanas ao tempo: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros;” (NASSAR, 1989, p. 95).

O narrador-personagem, André, vive em uma angústia exacerbada, repetindo ao longo da obra que é diferente dos demais membros da família, que pesa sobre ele o estigma de ser o filho arredio, o eterno convalescente, o fruto diferente: “estou cansado. quero fazer parte e estar com todos, eu o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente” (NASSAR, 1989, p. 126). Esses sentimentos são levados às últimas consequências quando é rejeitado por sua irmã Ana e resolve deixar as fronteiras da fazenda de seu pai. André não encontra seu lugar desejado na família e expressa isso quando diz que queria seu lugar na mesa da família. O que ele desejava não era um espaço próprio na mesa, e sim, simbolicamente significa que André almejava participar das decisões familiares, ter voz, e não ter sua identidade apagada diante dos outros membros familiares. André, desta forma, nega-se a apagar as marcas de sua individualidade ante a grandeza maior que é a família, como pregava seu pai Iohána nos sermões em volta da mesa: “humilde,

o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência” (NASSAR, 1989, p. 148).

Todos os sentimentos, emoções e pensamentos que André carrega em seu interior são tão intensos e confusos que simples palavras não conseguem expressar essa parte abissal do seu ser. A poesia, portanto, e mais ainda, a poesia lírica, é necessária para conseguir revelar a profundidade do seu ser, tendo como tarefa a “tradução do indizível” (STALLONI, 2003, p.170). É por esse motivo que as falas do narrador-personagem são as que mais contêm lirismo e, a partir da exposição dos fatos do enredo, os elementos narrativos (narrador, tempo, espaço) são lyricizados. Isso se deve pelo romance ter como foco narrativo a primeira pessoa. O narrador-personagem não é confiável, pois coloca os fatos narrados a partir da sua visão subjetiva, ainda que haja uma distância temporal considerável entre os fatos narrados e o momento do relato. A carga emotiva que André coloca na narrativa por meio da poesia faz com que o leitor se compadeça de seu mundo em desconstrução, no entanto, não há provas de que os fatos narrados correspondam à realidade ou de que sejam apenas construções de sua imaginação, impressões de algo que tenha acontecido ao seu redor.

O romance, desta forma, não é um retrato fiel da realidade e sim uma visão subjetiva, pessoal do mundo em que o narrador-personagem está inserido (MOISÉS, 1970). Ao tentar descrever os conteúdos de sua alma, a poesia se faz necessária: os recursos poéticos como a metáfora, a comparação, a personificação e outros, é a forma encontrada para sugerir a angústia de sua interioridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos para a análise de *Lavoura Arcaica* não se esgotam com esse artigo. Uma relação com a psicanálise se faz profundamente frutífera ao entender a angústia que André carrega em sua interioridade e ultrapassa, no entanto, os limites que se pretendeu seguir: mostrar as marcas que compõem essa obra a ponto de classificá-la como romance lírico.

O que se pode apreender a partir deste estudo é que os gêneros não possuem uma rigidez como se supunha, sendo possível o entrelaçamento da prosa com a poesia, surgindo, desta forma, novas formas literárias: a prosa poética e o romance lírico. Pode-se afirmar, ainda, que a necessidade do lirismo dá-se pelo conteúdo expresso pela obra,

de caráter totalmente subjetivo. É somente por meio da poesia, e poesia lírica, que as angústias humanas conseguem ser sugeridas e espreiadas no discurso.

A linguagem poetizada, presente em *Lavoura Arcaica*, atesta que, em um determinado momento, a prosa deixou-se seduzir pela poesia e o lirismo tomou conta do romance. Desse modo, e a partir da valorização da produção literária como expressão individual, delineia-se uma verdadeira revolução no conceito de poesia: a poesia não depende do verso, mas está na essência daquilo que é dito.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. **Teoria da Literatura**. 7ª ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1967.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 5ª ed. Coimbra: Almedina, 1983.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

FREEDMAN, Ralph. **The lyrical novel – Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf**. Tradução de José Manuel Llorca. Barcelona: Barral Editores, 1972.

LEFEBVRE, Maurice Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Introdução à problemática da Literatura**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **A criação poética**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Tradução e notas Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução de Flávia Nascimento. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIEFEL, 2003.

CONCEIÇÃO EVARISTO: PÓS-COLONIALIDADE, VIDA URBANA E EXCLUSÃO SOCIAL

Márcia Maria Oliveira Silva³⁰

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), da autora afro-brasileira Conceição Evaristo, buscando compreender o processo de desenvolvimento da identidade da protagonista a partir de sua mudança para a cidade grande. Procuramos revelar que o entendimento da vida urbana pelos olhos de Ponciá passa pela reflexão sobre a condição social e cultural da personagem e dos que estão ao seu redor, envolvendo também questões relacionadas à memória.

Palavras-chave: Cidade. Identidade. Memória.

Abstract

This study aims to analyze the novel *Ponciá Vicêncio* (2003), written by the afrobrazilian author Conceição Evaristo, seeking to understand the process of identity development of the protagonist from his move to the big city. We seek to prove that the understanding of urban life through the eyes of Poncia passes through reflection on the social and cultural condition of the character and those who are around her, this reflection involves issues related to memory.

Keywords: City. Identity. Memory.

INTRODUÇÃO

A escrita literária feminina passou muito tempo sem obter destaque, nem pelo público leitor nem pelos estudiosos da área. Aqui no Brasil, assim como em muitos lugares, esse fato se deve pelo ‘esquecimento’ de que os textos literários de autoria feminina sempre carregaram, e não por causa da quantidade de mulheres letradas no país. Bonnici alerta que é “importante notar que a maneira pela qual as mulheres são forçadas a assumir papéis fixos e predeterminados como personagens de ficção ajuda os leitores a analisarem o quanto esses estereótipos limitam as mulheres na vida real.” (2007, p. 79). Vivemos nesse início de século o reconhecimento da necessidade de um resgate da obra de diversas autoras que podem desconstruir muitos dos estereótipos desenvolvidos ao longo de séculos de escrita masculinizada; nesse cenário, a obra da escritora brasileira Conceição Evaristo aparece como potencial de análise que engloba inúmeros aspectos, desde as questões relacionadas ao estilo da escritora como também em relação à maneira como a narrativa exemplifica a realidade social do país em

³⁰ Doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

contextos e situações específicos, com personagens detentoras de trajetórias bem específicas até então esquecidas pela História³¹.

A literatura pós-colonial tem demonstrado a importante contribuição de povos que viveram a experiência da colonização e que passaram a lutar contra a subalternidade desse sistema. Segundo Spivak (2010), a mulher é duplamente subalterna, porque é duplamente marginalizada. No Brasil algumas escritoras têm quebrado o silêncio e têm tomado para si mesmas o direito à fala; entre elas destacamos Conceição Evaristo. Elogiada por sua produção diversificada, que vai de poemas, contos e romances, Evaristo apresenta personagens excluídos socialmente (favelados, prostitutas, mendigos), dando-lhes espaço e afastando-os dos estereótipos socialmente construídos e aceitos muitas vezes como naturais. A importância em lutar contra o mutismo tem a ver com a função do silêncio para a manutenção da opressão, afinal “o silêncio se constitui na mais poderosa e eficiente forma de opressão, porque a linguagem lhe permitiria o acesso à revolta e à libertação” (FIGUEIREDO, 2013, p. 87); é pela força na linguagem que os textos de Conceição Evaristo pautam-se e revelam o desejo da escritora brasileira em refletir a realidade vivenciada por ela e sua família.

Este trabalho surge com o objetivo principal de analisar o romance *Ponciá Vivência* (2003), buscando compreender a maneira como a protagonista Ponciá desenvolve sua identidade a partir do processo de migração. A mudança para a cidade grande gera grandes expectativas, mas também causa grandes decepções. Dessa forma, a vida urbana relatada no romance trata principalmente de exclusão social e de uma busca por autoconhecimento que se faz presente através da evocação do passado pela memória, bem como de um desejo intrínseco em ‘voltar para casa’ e ‘resgatar as origens’ (traduzido na saudade que Ponciá sentia em mexer com o barro). A trajetória de Ponciá fundamenta-se principalmente pela condição diáspórica que ela experimenta (mudança do espaço rural para o urbano). Utilizando como arcabouço teórico autores como Stuart Hall, Gayatri Spivak, Roland Walter, Aleida Assmann, Eurídice Figueiredo, entre outros, procuramos entender a visão que a protagonista Ponciá desenvolve em relação à cidade e como a vivência em um ambiente urbano marginalizado (favela) e em um relacionamento fadado ao fracasso (graças a um marido violento) vai confirmar uma vida difícil de sonhos apagados pela discriminação e pela

³¹ A História Oficial sempre silencia diversas outras histórias, silenciando também aqueles sujeitos marginalizados. A partir da perspectiva de a história ser escrita pelos vencedores é que Spivak (2010) fala sobre a necessidade de o subalterno tomar para si a fala, fazendo-se ouvir e inserindo-se de forma atuante no meio social.

marginalização da personagem. O entendimento da vida urbana pelos olhos de Ponciá passa, necessariamente, pela reflexão sobre a condição social e cultural da personagem e envolve ainda questões relacionadas à memória e identidade.

“Quijano insiste no fato de que, na América Latina, o ‘período colonial’ não deveria ser confundido com ‘colonialidade’, e de que a construção de nações que a seguiu no decorrer do século 19 (...) não pode ser compreendida sem se pensar na colonialidade do poder” (MIGNOLO, 2003, p. 83-84); essa colonialidade refere-se à continuidade das formas de poder mesmo depois do período de colonização e indica que existe uma estrutura muito mais forte de hierarquização que se perpetua na mente dos indivíduos. O romance *Ponciá Vicêncio* torna possível compreender como as marcas do colonialismo se perpetuam nas relações humanas entre diversas camadas da população brasileira, bem como as nuances sobre a opressão feminina nos âmbitos pessoal (família e casamento) e social (trabalho). A fronteirização diásporica também é abordada com grande sensibilidade e revela-se não apenas pelo processo de deslocamento físico e geográfico, mas também por uma espécie de deslocamento psicológico que é responsável pelo estabelecimento de um entre-lugar, pautado por conflito constante e um sentimento de perda identitária.

PONCIÁ VICÊNCIO E A RELEITURA DE UM PASSADO ESCRAVOCRATA: A REALIDADE SOCIAL E AS DIVERSAS INSTÂNCIAS DA VIOLÊNCIA EPISTÊMICA

O romance *Ponciá Vicêncio* foi o primeiro romance de Conceição Evaristo a ser lançado (2003) e apresenta uma narrativa em 3ª pessoa, transparecendo o desejo de dar voz a uma personagem marginalizada, utilizando para isso sua história de vida e sua arte. Através do imbricamento entre passado e presente, é possível compreender a trajetória de Ponciá, suas escolhas e suas decepções. Segundo Araújo, “*Ponciá Vicêncio* consolida a voz das escritoras afro-brasileiras na tradição literária do país, materializando também uma narrativa marcada por um sujeito étnico e feminino que retoma a história, através da memória e do testemunho, e se torna perene na ficção brasileira” (2007, p. 42). Através desse romance, Evaristo vai contra o que Spivak (2010) chamou de subalternidade feminina, que nada mais é do que uma dupla subalternidade (por ser colonizada e por ser mulher), e luta para demonstrar que Ponciá possui força; é a força que vem da arte do barro e tudo o que ela representa no que diz

respeito às origens da protagonista e em sua relação com a terra (no sentido real e no sentido metafórico do termo).

Uma das questões que chama nossa atenção no romance é a maneira como as raízes escravocratas são abordadas, demonstrando claramente a força de um passado opressor que é encoberto por uma falsa liberdade³². Sobre a questão da escravidão, Bosi afirma que:

a alternativa para o escravo não era, em princípio, a passagem para um regime assalariado, mas a fuga para os quilombos. Lei, trabalho e opressão são correlatos sob o escravismo colonial (...). De qualquer modo, ser negro livre era sempre sinônimo de dependência (1999, p. 24).

O mesmo cenário de opressão continua se fazendo presente, embora esteja disfarçado. A escravidão – assim como a própria colonização – não acabou por completo, resquícios dão conta de eternizar a condição inferiorizante/inferiorizadora do povo negro no Brasil. Para Homi Bhabha (1998), o discurso colonial visa justificar sua conquista e estabelecer sistemas de administração a fim de legitimar a dominação de povos julgados inferiores ou selvagens. A escravidão faz parte deste sistema e deste discurso.

Pensando na narrativa, por exemplo, podemos considerar que o Vô Vicêncio é uma figura-símbolo desse sujeito colonial: tão desenganado por sua condição, mata a mulher e tenta matar a si mesmo porque não vê alternativa para fugir da vida de escravo. Ele é impedido de matar-se e tem que conviver pelo resto da vida com a dor e a vergonha, representadas pela mão decepada que ele tanto tenta esconder. Seu próprio filho nutre um sentimento de ódio pela morte da mãe, e, mesmo entendendo que o pai não estava em seu juízo perfeito, pergunta-lhe várias vezes sobre o que aconteceu, ferindo ainda mais o velho já tão sofrido.

A personagem Ponciá tem ciência de que o passado escravocrata que ela e toda sua família carrega é muito forte, ela sabe que esse passado continua presente nas

³² Vale lembrar que, apesar da Lei Áurea, de 13 de maio de 1888, abolir a escravidão do Brasil (depois de uma série de leis, entre elas a Lei do Ventre Livre e a Lei dos Sexagenários), a liberdade jurídica não modificou por completo a realidade dos negros no Brasil. A maioria deles não tinha moradia nem contava com condições econômicas ou nenhum tipo de assistência social do Estado. A escravidão acabara, mas não lhes era dado o direito de possuir um trabalho, e o preconceito e a discriminação racial continuavam imperando nas relações entre negros e brancos. Depois de décadas, a situação para muitos negros descendentes de escravos não é diferente, e *Ponciá Vivêncio* demonstra isso claramente, em especial no ambiente da fazenda.

relações diárias, principalmente no trabalho. A família de Ponciá permanecia como propriedade de seu patrão:

Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo antes do avô de seu avô (...). O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e do homem. (EVARISTO, 2003, p. 29)

O fato de todas as pessoas da fazenda terem o sobrenome do coronel comprova como aquelas pessoas eram tratadas como propriedades dele. Ainda que a escravidão já não mais existisse oficialmente, todos eles continuavam sendo tratados como tal. Se “poder não é simples consequência de uma subordinação imposta, consentida ou negociada, e sim o resultado de fluxos de potências diferentes atuantes nos mecanismos sociais” (SODRE, 2000, p. 60), a família de Ponciá, assim como tantos outros indivíduos e famílias, vivia a partir das múltiplas formas de subordinação que o poder estabelece no inconsciente das pessoas. O próprio pai de Ponciá, que já nascera como negro livre, é tratado pelo filho do coronel como uma marionete, um brinquedo para satisfazer suas vontades e curiosidades (tendo inclusive de beber a urina do sinhozinho numa brincadeira), por mais que ele sofra com isso ele continua naquela vida porque parece que não há nada além disso.

No trecho “O pai de Ponciá sabia ler todas as letras do alfabeto. Sabia de cor e salteado. Em qualquer lugar que visse as letras, as reconhecia. Não conseguia, porém, formar as sílabas e muito menos as palavras. Aprendera ler as letras numa brincadeira com o sinhô-moço” (idem, p. 17), percebemos que, para o sinhô-moço, não era adequado que o menino aprendesse a ler e escrever, isso seria uma perda de tempo porque não era para isso que ele servia. Aqui existe a comprovação de que há uma necessidade de perpetuar o contexto que separa os seres ‘superiores’ dos ‘inferiores’. Se, como afirma Roland Walter, “o processo da colonização e dominação leva à fragmentação e alienação das pessoas” (2010, p. 6) podemos dizer que o processo de escravidão, sendo um desmembramento da colonização, funciona como um sistema ainda maior e mais ostensivo de fragmentação e alienação; prova disso é que os trabalhadores da fazenda continuam vivendo o ciclo escravocrata.

Para Sodre, “No Brasil, tem permanecido intacta, em suas linhas gerais, a organização social da cultura oriunda do sistema discriminatório da sociedade

escravagista do passado” (2000, p. 86), há, portanto, uma necessidade em desvencilhamento desse sistema. Quando Ponciá resolve, de uma hora para outra, mudar de cidade/realidade, ela busca romper com esse sistema escravagista; apesar de sua decisão não ser compreendida por todos ela sabe que necessita fazer algo para modificar sua história. O ato de mudar-se traduz o desejo da protagonista em não mais repetir a história de tantas gerações de escravos livres.

A mudança de Ponciá para a cidade grande revela uma busca por ruptura e libertação. Entretanto, com o passar do tempo, a protagonista perceberá que a realidade social está permeada pela violência em todas as instâncias, em todos os contextos:

Mulheres subalternizadas, discriminadas em razão da etnia, da classe social, do gênero, elas sofrem todo tipo de desprezo da sociedade, mas resistem (...). Forçadas a viver numa sociedade que as ignora ou descarta, elas não conseguem se inserir de maneira adequada, tornam-se migrantes, tentando sobreviver, em condições miseráveis, nos guetos urbanos (FIGUEIREDO, 2013, p. 157-158)

É interessante notar que a violência sofrida pela protagonista aparecerá em muitas situações, desde a experiência relacionada à vida na favela como também na própria relação entre os gêneros (na relação marido e mulher). Ponciá demonstra-se ciente que a realidade em que ela vive é degradante: “Ponciá Vicêncio deitou-se na cama imunda ao lado do homem e de barriga para cima ficou com o olhar encontrando o nada. Veio-lhe a imagem de porcos no chiqueiro que comem e dormem para serem sacrificados um dia. Seria isto vida, meu Deus?” (EVARISTO, 2003, p. 33). É por essa razão, pela compreensão de sua realidade, que Ponciá passa a viver numa espécie de limbo emocional, não se interessa por nada, não reage a nada – nem mesmo às surras do marido. O único momento em que uma faísca de vida surge na personagem é quando ela lembra do barro³³.

Para Figueiredo, “como outras escritoras negras, Conceição sublinha, através da intriga, que seus personagens são pobres e negros. O ser negro faz diferença na pobreza porque a vincula a uma História: a escravidão, a marginalização, o racismo” (2013, p. 162); nesse quadro histórico, independentemente de onde se vá, os problemas sociais permanecem, em maior ou menor grau. Luandi, irmão de Ponciá, também resolve abandonar o campo e ‘tentar a vida na cidade grande’, atitude explicada pela

³³ Falaremos adiante da importância da memória para a constituição da narrativa. Em *Ponciá Vicêncio*, a memória é tratada como resgate, salvação.

ideia do rapaz de obter oportunidades para melhorar de vida: “Luandi pensou na figura de Vô Vicêncio, mas, aliviado estava, pois acreditava que o tempo da escravidão já tinha passado. Existia sofrimento só na roça. Na cidade todos eram iguais.” (EVARISTO, 2003, p. 73). Luandi sai de casa em busca de notícias da irmã, mas vai com a certeza de que poderá transformar sua vida, apesar de, em um primeiro momento, se perguntar “Para que eu vim para a cidade?”, ao que ele mesmo responde “Achar minha irmã, juntar dinheiro e ficar rico. É, ele havia de ficar rico. Diziam que na cidade as pessoas trabalham muito, mas ficam ricas. E de trabalho Luandi não tinha medo” (idem, p. 69). Quando ele desce na estação do trem e vê um soldado negro, confirma para si a ideia de que seria possível para ele, também negro, ocupar um posto de respeito na sociedade.

Este pensamento reflete a mesma visão ingênua de Ponciá, pois ela também acreditava que sabendo ler e escrever, sendo trabalhadora e esforçada, seria capaz de construir uma vida completamente diferente para ela própria e para toda sua família. A ideia de que a vida na cidade é muita dura, mas que oferece mais oportunidades faz com que milhares de pessoas mudem de um local para outro, seja dentro de um mesmo país, como o Brasil, seja de um país para outro. A diferença entre Ponciá e Luandi é que o irmão terá mais ‘sorte’ que a irmã, pois apesar de sofrer muito com a morte da amada (uma prostituta que fora assassinada pelo cafetão) e mesmo sentindo saudades da mãe e da irmã Luandi, encontra seu espaço; ele percorre a direção que escolhera e, graças ao soldado Nestor, tem um lugar na delegacia. Nos desencantos e desencontros da vida urbana, Ponciá perde-se completamente num lugar que oferece, ao mesmo tempo, ilusões e restrições, esperanças e sofrimentos.

O MOVIMENTO DIASPÓRICO: DESLOCAMENTO, ADAPTAÇÃO E IDENTIDADE

Se entendermos a identidade enquanto fruto de negociação constante (POLLAK, 1992), perceberemos o quanto fatores como o lugar de origem e as relações sociais (principalmente a relação familiar) têm uma contribuição enorme para o desenvolvimento da identidade do indivíduo. A vida de Ponciá sofre uma reviravolta quando ela decide ir para a cidade grande. Na medida em que a narrativa progride, vemos a real face do movimento diaspórico: “Ponciá havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande buraco, um

grande vazio.” (EVARISTO, 2003, p. 26). A identidade da personagem se desenvolve a partir do movimento diaspórico e já que as identidades diaspóricas não são fixas nem homogêneas, mas revelam-se em constante mudança e fluidez (HUA, 2005), o fato de Ponciá passar por todos os sofrimentos sozinha faz com que ela perca suas forças e esperanças, ela não estava preparada para as experiências conflitivas que passaram a fazer parte de sua vivência na cidade. O que era expectativa por uma vida melhor transforma-se em pesadelo e sofrimento, o desejo de afastar-se daquela violência epistêmica nas relações sociais vivenciadas na fazenda do ‘sinhôzinho’ dá lugar a um vazio que toma conta do próprio ser-Ponciá.

O movimento diaspórico revela-se como uma nova forma de deslocamento bastante comum na contemporaneidade e com características bem próprias, no entanto ele exige do sujeito uma adaptação à nova realidade que se mostra lenta e dolorosa. Se “a diáspora é um espaço em que se cria novas etnicidades” (HALL, 1996, p. 72) e as identidades de diáspora são formadas por transformações e diferença, estando sempre (re)produzindo-se novas (HALL, 2003), é verdadeiro afirmar que a protagonista do romance analisado necessita adotar uma nova postura frente às dificuldades enfrentadas por ela em sua nova vida. Aparentemente é o passado que não permite que Ponciá se entregue à loucura de uma vez por todas; no fim das contas ela compreende que “A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia.” (EVARISTO, 2003, p. 83). A essência da diáspora não deixa de ser, de certa forma, uma ilusão de uma vida melhor. Segundo Walter:

A marca do senhor, portanto, apaga as raízes familiares e étnicas de Ponciá, transformando sua existência numa não-existência dentro de um processo histórico de subalternização que continua escrevendo novos capítulos sem fim. O romance, portanto, denuncia uma sistema altamente discriminador que faz dos negros ‘donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida (2009, p. 78)

A ‘marca do senhor’ não só diz respeito à figura do senhor da fazenda, tão conhecida por Ponciá e, antes, por seu pai e seu avô, esta marca também está presente nas experiências na cidade. Seja na convivência de Ponciá com as patroas, seja na relação com o marido, essa marca de colonialidade queima a personagem. E não é à toa que o único lugar onde é possível ter uma moradia – um pequeno barraco – seja a

favela³⁴; nesse sistema discriminador de negros, a favela é o espaço natural daqueles a quem só se destina a exploração e a miséria.

Nessa nova-velha realidade de exclusão, Ponciá perde as esperanças de um futuro melhor, tendo em vista que esse futuro não depende dela, mas do sistema excludente do qual ela participa. Aqui se faz presente o passado como forma de resgate de uma alegria perdida:

Nos tempos de roça de Ponciá, nos tempos de casa de pau-a-pique, de chão de barro batido, de bonecas de espigas de milho, de arco-íris feito cobra coral bebendo água no rio, a menina gostava de ser mulher, era feliz. A mãe nunca reclamava da ausência do homem. (...) Ponciá Vicêncio sorria. O pai era forte, o irmão quase um homem, a mãe mandava e eles obedeciam. Era tão bom ser mulher! (EVARISTO, 2003, p. 27)

A experiência da personagem difere completamente de suas lembranças familiares e de tudo que ela sonhou para si: um marido trabalhador que fizesse sua vontade, filhos que a rodeassem e de quem ela pudesse cuidar, mas nada disso acontece. Depois de uma série de abortos espontâneos e de várias surras do companheiro, Ponciá acredita que não nasceu para ser feliz; indagações acerca de sua escolha começam a enfraquecer a figura forte da menina da roça, que começa a questionar a si mesma e sua visão da vida: “Ela sabia de muitos casos tristes, em que tudo havia dado errado (...). O caso dela, quando voltasse para buscar os seus, haveria de ser uma história de final feliz” (idem, p. 37). Essa fala anterior à viagem que mudaria sua vida por completo demonstra que o desejo por melhores condições de vida leva o indivíduo a se sujeitar a inúmeras situações dolorosas (afastamento dos familiares, por exemplo) e que, na maioria das vezes, o cenário que se desenvolve nessa nova realidade não é positivo, é esquizofrênico.

Todos os trechos citados mostram contundentemente que vida urbana e exclusão social convivem lado a lado. Ao falar sobre o romance aqui analisado, Eurídice Figueiredo afirma que Ponciá “é uma personagem sofrida, que deixa o campo para ir para a cidade em busca de uma vida melhor, o que não encontra”, mesmo apanhando do marido e perdendo todos os filhos durante a gestação ela “nutre a

³⁴ Conceição Evaristo parece deixar claro que em suas narrativas o cenário ‘favela’ indica uma remodelagem moderna para o termo ‘senzala’. Além de *Ponciá Vicêncio*, o romance *Becos da Memória* (2006) também faz esta comparação.

esperança secreta de reencontrar os seus familiares” (2013, p. 160) e é isso que a permite continuar vivendo. Ponciá reflete sobre sua situação várias vezes:

ali, deitada de olhos arregalados, penetrados no nada, perguntava-se se valera a pena ter deixado a sua terra. O que acontecera com os sonhos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia. (EVARISTO, 2003, p. 33-34)

A fragmentação identitária pela qual Ponciá passa se situa na problemática do lugar fruto do deslocamento geográfico e do desligamento das relações familiares. Aqui, mais uma vez, o lugar de origem começa a ser visto de outro ponto de vista. Nessa realidade em que os sonhos não mais cabem, só resta à Ponciá recordar, ressignificar sua vida a partir de seu passado.

A MEMÓRIA E O RESGATE DE SI MESMO

Roland Walter (2010) afirma que a evocação do passado pela memória é uma das características da literatura pós-colonial, e essa evocação busca reconstruir a história e não recontá-la. Na narrativa de *Ponciá Vicêncio*, a memória cumpre um papel importante, uma função ‘salvadora’, porque a protagonista só consegue amenizar seu sofrimento quando utiliza suas lembranças de menina. É nelas e através delas que Ponciá é capaz de fugir de sua realidade atual:

Ponciá gastava a vida em recordar a vida. Era também uma forma de viver. Às vezes, era um recordar feito de tão dolorosas, de tão amargas lembranças que lágrimas corriam sobre seu rosto; outras vezes eram tão doces, tão amenas as recordações que, de seus lábios surgiam sorrisos e risos. (EVARISTO, 2003, p. 91-92).

Ao chegar ao seu destino, Ponciá chega cheia de expectativas, acreditando que ela é capaz de vencer na cidade grande, que será capaz de adquirir uma casa para trazer a mãe e o irmão, que ficaram na roça: “Aos poucos, Ponciá foi-se adaptando ao trabalho. Mesmo na casa da prima da moça que ela havia encontrado na igreja. Foi aprendendo a linguagem dos afazeres de uma casa grande”. Nos primeiros momentos “a vida lhe parecia possível e fácil” (idem, p. 43), mas, com o passar do tempo, todos os

sonhos da personagem são destruídos por uma realidade de opressão e marginalização, em especial sobre a figura da mulher negra e seu lugar na sociedade.

Partindo do pressuposto que a formulação da memória leva à formulação da identidade (ASSMANN, 2011), percebemos o quanto a memória, tanto no nível coletivo como no nível individual desenvolve uma proliferação de discursos que aproximam o sujeito de suas raízes; nesse caso, precisa existir um sentimento de pertencimento indispensável para uma identidade que, mesmo plural e não-fixa, não seja esquizofrênica. No ato de Ponciá de lembrar-se de sua vida antes da cidade, há o entendimento de que “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, fazer alguma coisa” (RICOUER, 2007, p. 71). Esse ‘fazer alguma coisa’ mantém a personagem salva da loucura, as lembranças aqui funcionam como uma forma de gatilho (ASSMANN, 2011) que traz Ponciá de volta à vida.

Num determinado momento da narrativa, mesmo sabendo que não pode retornar à fazenda sem conquistar seus objetivos, ‘sem vencer na vida’, Ponciá resolve visitar os familiares, com o objetivo de fortalecer-se novamente. Depois de anos de muito trabalho, ela tira uns dias de folga e vai encontrar suas raízes; ao chegar à antiga casa, não encontra ninguém. A sensação da personagem ao encontrar a casa vazia, com apenas alguns pertences deixados para trás, é de um desconsolo enorme: “ela não podia ficar ali, em casa, sem a mãe, o pai, o irmão e até sem o avô. De noite, estiveram com ela o tempo todo, mas de dia, quando Ponciá percebeu, quando viu, tudo estava vazio. Não suportava viver a ausência deles, no jogo de esconde-aparece que eles estavam fazendo.” (EVARISTO, 2003, p. 58). A grande verdade é que, naquele momento, Ponciá percebe a importância de suas raízes familiares para sua identidade e para sua vida. Quando resolve sair andando pelo povoado, ela entende algo que até então não era possível compreender: “As crianças, os jovens, as mulheres, os homens, as velhas e os velhos, imagens de um passado que se presentificava aos olhos de Ponciá Vicêncio, à medida que a moça caminhava. Ela não tinha percebido que já vinha padecendo de uma saudade que era de muito e muito tempo” (idem, p. 59). No final daquela viagem, Ponciá percebera que um pedaço de si havia ficado naquela casa, outro pedaço estava com a mãe e o irmão (onde quer que eles estivessem) e só uma pequena parte continuava com ela; era por causa disso que ela sentia um vazio tão grande.

É correto afirmar que “A narrativa de Evaristo, portanto, nos coloca perante um movimento circular de várias dimensões, cujo objetivo é curar o trauma colonial e

os seus desvios existenciais por intermédio da afirmação criativa destes” (WALTER, 2009, p. 79-80). A narrativa de *Ponciá Vicêncio* faz emergir a necessidade dessa afirmação criativa através do talento de Ponciá para com a arte do barro. Aqui duas premissas são importantes: em primeiro lugar Ponciá aprende o ofício com a mãe, que a ensina a contar sua história, criar sua voz a partir do barro; em segundo o barro representa a relação genuína da personagem com a terra em que nasceu, afinal, só lá, perto do rio, era possível absorver o barro certo para fazer esculturas (na cidade grande não era possível encontrar aquele tipo de barro e, por essa razão, Ponciá afasta-se da atividade que dava a ela um lugar).

Com o passar do tempo, longe da família, de sua arte e de sua terra, Ponciá transforma-se totalmente: “No princípio, quando o vazio ameaçava a encher a sua pessoa, ela ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu” (EVARISTO, 2003, p. 45). O companheiro de Ponciá percebe as mudanças no modo de ser e de agir da personagem e não entende o que aconteceu com ela:

Ele sentia saudades da outra Ponciá Vicêncio, aquela que ele conhecera um dia. E se perguntava, sem entender, o que estava acontecendo com a sua mulher. Ela que antes era feito formiga laboriosa resolvendo tudo. Ela que muitas vezes saía junto com ele na labuta diária do fogão, da limpeza, das trouxas de roupa nas casas das patroas. O que estava acontecendo com Ponciá Vicêncio? (idem, p. 55).

O fato é que a relação deles se deteriora principalmente à medida que a própria Ponciá sente deteriorar seu próprio ser³⁵.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ponciá Vicêncio entra na literatura brasileira com um discurso contundente, que se desdobra na reflexão sobre a realidade social a partir de um passado que não passou. Conceição Evaristo apresenta uma personagem que reconhece que sua posição na sociedade não condiz com a posição do branco:

³⁵ Conceição Evaristo não se baseia em estereótipos na criação de seus personagens. Por essa razão, mesmo relatando a relação violenta entre Ponciá e seu companheiro a narrativa não o demoniza, ela trata a questão de forma delicada, demonstrando que o marido de Ponciá também é uma peça na engrenagem do processo de marginalização de grande parte da população brasileira.

A cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida. Alguns saíam da roça, fugiam para a cidade, com a vida a se fartar de miséria, e com o coração a sobrar esperança. Ela mesma havia chegado à cidade com o coração crente em sucessos e eis no que deu. (EVARISTO, idem, p. 82)

O romance evaristiano deixa claro que existe uma sobrevivência dos legados da colonização, pois “o colonialismo (...) não se extinguiu com a independência porque a colonialidade do poder e do saber mudou de mãos.” (MIGNOLO, 2003, p. 129). Mesmo com todos os percalços, o ponto alto da narrativa talvez seja o reconhecimento que se faz da necessidade da protagonista se (re)conectar às suas raízes, isso se dá não apenas com o reencontro com os seus familiares, mas também pela percepção que Ponciá precisa da arte do barro para tornar-se livre de fato, pois é através da arte que a personagem, herdeira de uma história sofrida, tem a chance de criar um outro destino. Já no final do romance, há um trecho que exemplifica bem a importância do trabalho com o barro para recontar a história daqueles silenciados pela opressão:

Desde pequena trabalhava tão bem com o barro, tinha as artes de modelar a terra bruta nas mãos (...). Eram trabalhos que contavam uma história. A história dos negros talvez. A irmã tinha os traços e os modos de Vô Vicêncio. Não estranhou a semelhança que se fazia cada vez maior. Bom que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque enquanto o sofrimento estivesse vivo na memória de todos, que sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino. (Evaristo, 2003, p. 126)

É, portanto, através de sua arte que Ponciá tem a oportunidade não apenas de afastar o perigo da loucura que aplacou o avô, com quem tanto parecia, mas, principalmente, deslocar a história de seu povo da subalternidade e exclusão e criar outro destino. O fim do romance transparece que “por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia” (idem, p. 128). É hora de Ponciá Vicêncio tomar para si as letras de seu povo e fazer das marcas de uma herança de sofrimento uma sabedoria capaz de (re)construir a história dos seus antepassados e dela mesma.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Flávia Santos de. **Uma escrita em dupla face: a mulher negra em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo**. Dissertação (Mestrado em Letras). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007, 117 pp.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural.** Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora UNICAMP, 2011.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências.** Maringá: Eduem, 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

_____. **Becos da Memória.** 2ª edição. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **Identidade Cultural e Diáspora.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996, pp. 68-75.

HUA, Anh. *Diaspora and Cultural Memory.* IN: *Diaspora, Memory and Identity.* AGNEW, Vijay (org.). Toronto: University of Toronto Press, 2005.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.** Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

POLLAK, Michael. **Memória de identidade social: estudos históricos.** Rio de Janeiro: APDOC, vol. 5, n. 10, 1992.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François (et al). Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SODRE, Muniz. **Claros e Escuros: Identidade, Povo e mídia no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida (et al). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WALTER, Roland. **Literatura, História e Memória no Contexto Pós-Colonial.** Recife: Revista Eutomia 3.1. 2010, 15 pp.

_____. **Afro-América: Diálogos literários na diáspora negra das Américas.** Org. Liv Sovik. Recife: Bagaço, 2009.

O HERÓI E A MODERNIDADE EM AS MULTIDÕES, DE CHARLES BAUDELAIRE

Marcio da Silva Oliveira³⁶

Resumo

Charles Baudelaire define o termo romantismo como o autêntico sinônimo da vida moderna. Cabe aos artistas, segundo o poeta, o desafio de extrair a eternidade do tempo presente. Para Baudelaire, trabalhar o conceito de modernidade é o mesmo que examinar duas facetas de uma mesma realidade. De um lado, a modernidade delinea o fugidio, o transitório, o contingente; no outro lado situa-se o eterno, o imutável. Cabe ao herói moderno uma busca de significado da existência frente às transformações sociais trazidas pelos efeitos avassaladores da modernidade. Sendo assim, o presente trabalho tem como objetivo um estudo acerca das personificações do herói moderno proposta por Baudelaire. Situado na imensidão da metrópole e como participante de um jogo de máscaras, o herói baudelaireano é o retrato da efervescência trazida pelo progresso, aquele que fixa residência no meio da multidão. Dentre as personalidades do herói de Baudelaire, destacam-se o *Flâneur*, que perambula pela cidade à caça de inspiração, e o *Dândi*, caracterizado por assumir uma vida estetizada. Com a análise do texto *As multidões*, buscamos entender melhor sua nova perspectiva da figura do herói, situado em meio ao turbilhão das contradições trazidas pela modernidade.

Palavras-chave: Baudelaire. Modernidade. Herói. Flâneur. Dândi.

Abstract

Charles Baudelaire Romanticism defines the term as synonymous with authentic modern life. It is up to the artists, according to the poet, the challenge of extracting the eternity of the present time. For Baudelaire, work the concept of modernity is the same as examining two facets of the same reality. On one hand, modernity outlines the fleeting, the transitory, the contingent; on the other side lies the eternal, unchanging. It is for the modern hero a search for meaning of life in the face of social changes brought about by the detrimental effects of modernity. Thus, this paper aims to study about the personifications of modern hero proposed by Baudelaire. Situated in the immensity of the metropolis and as a participant in a game of masks, Baudelaire's hero is the picture of effervescence brought by progress, one that fixed residence in the crowd. Among the personalities Hero Baudelaire, we highlight the *Flâneur*, who wanders around town hunting for inspiration and *Dandi*, characterized by assuming an aestheticized life. With text analysis *Crowds*, we seek to better understand his new perspective of hero figure, set amidst the whirlwind of contradictions brought by modernity.

Keywords: Baudelaire. Modernity. Hero. Flâneur. Dandi.

INTRODUÇÃO

³⁶ Atualmente matriculado como aluno regular no curso de Doutorado em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá- UEM. Graduação em Letras pela Faculdade Estadual de Educação Ciências e Letras de Paranaíba - FAFIPA (2005) e Mestrado nas áreas de concentração Estudos Literários: Literatura Comparada e Literatura e Historicidade, pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2011).

Esse trabalho objetiva analisar a essência da personificação do herói moderno mediante a presença de duas figuras indispensáveis da realidade contemporânea a Baudelaire e que se estende até nossos dias: o dândi e o flâneur. Através da análise do texto *As multidões*, buscamos captar a visão de Baudelaire a respeito da figura do herói no processo de caracterização da modernidade.

Para tal proposta, o artigo divide-se em três partes: no primeiro momento trabalhamos com o conceito de Modernidade adotado por Baudelaire. Para isso, contamos com as definições do poeta sobre o que é ser moderno e também com a opinião dos críticos Marshal Berman e Walter Benjamin sobre esse conceito em sua obra. Num segundo momento, caracterizamos o herói moderno baudelairiano, um ser dividido entre o efêmero e o eterno captados em seu relacionamento com a multidão que movimentava o fantástico cenário da cidade grande. Por fim, focalizamos a figura do herói e o conceito de modernidade através da análise do poema *As multidões*, de Baudelaire.

Assim, a importância do novo herói, que nasce com o florescer de uma nova era chamada modernidade, marca o surgimento de um grande poeta que, com sensibilidade (misturada ao ócio, às mulheres e ao tabaco) nos brinda com uma obra capaz de revolucionar conceitos relacionados à natureza, ao belo, e ao sentido da existência.

BAUDELAIRE E A MODERNIDADE

O poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867) foi o grande responsável por lançar as bases da poesia moderna. Conhecido por sua controvérsia e pelo tom obscuro presente em seus textos, é considerado pela maioria dos críticos o poeta da civilização moderna. Suas obras destacam um ser dividido entre a transitoriedade do mundo que se transforma pelas mãos do progresso e a busca pelo eterno e imutável. É seguindo essa premissa a respeito da realidade que Baudelaire retrata, em sua obra, o mundo novo que se apresenta, delineando um novo tipo de herói, capaz de captar a poesia por trás das grandes contradições trazidas pela modernidade.

Na imensidão das movimentadas ruas de Paris, Baudelaire conseguiu captar a efemeridade trazida pela modernidade. A capital francesa, na época do poeta, transformava-se de maneira vertiginosa. Seus salões, cafés e bulevares eram frequentados por uma sociedade burguesa emergente, desejosa de ver sua imagem

refletida no luxo e na grandiosidade arquitetônica planejada por Haussmann, então prefeito de Paris. Por outro lado, a classe pobre que vivia no centro da cidade foi automaticamente retirada desse local e despejada na periferia, o que, para Baudelaire, desencadeou um conflito social.

A maioria dos teóricos credita a ele a criação do termo modernidade. Em sua obra *O pintor da vida moderna*, Baudelaire afirma: “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente. É a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1995a, p. 859). Com essa primeira definição, nota-se que o sentido de modernidade em Baudelaire é difícil de determinar, pois seu caráter é surpreendentemente vago.

Trata-se de um conceito que busca romper com modelos clássicos que dominavam a cultura francesa de sua época, segundo os quais os gestos e as vestimentas do período clássico seriam capazes de produzir verdades fixas e eternas. Ao mesmo tempo em que critica o caráter fixo da era clássica, Baudelaire destaca a valorização do instante, a poesia por trás da transitoriedade do cotidiano. O pintor da vida moderna, dessa forma, é aquele que “concentra sua visão e energia no instante que passa e em todas as sugestões de eternidade que ele contém” (BERMAN, 1998, p. 30).

Segundo Marshal Berman, Baudelaire, ao trabalhar com o conceito de modernidade, orienta seu leitor na direção de forças primárias da vida moderna e, ao mesmo tempo, não deixa claro o que exatamente são essas forças. Para Berman:

Se percorrermos sua obra, veremos que ela contém várias visões distintas da modernidade. Essas visões muitas vezes parecem opor-se violentamente umas às outras, e Baudelaire nem sempre parece estar ciente das tensões entre elas. (BERMAN, 1998, p. 131).

É nesse contexto histórico repleto de contradições, onde o contingente funde-se com o eterno, o social com o lírico, o artificial com o natural, que Baudelaire apresenta as personificações do herói moderno. O herói moderno não é necessariamente um herói. Ele apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica se revela como uma tragédia, onde o papel do herói está disponível.

Berman, em seu ensaio *Baudelaire: o modernismo nas ruas* destaca as palavras de Paul Verlaine a respeito do poeta francês. Segundo ele:

A originalidade de Baudelaire está em pintar com vigor e novidade, o homem moderno [...] como resultante dos refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno, com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado de tabaco, seu sangue a queimar pelo álcool. [...] Baudelaire pinta esse indivíduo sensitivo como um tipo, um herói (VERLAINE *apud* BERMAN, 1998, p. 130).

Dentre as personificações propostas por Baudelaire, destacamos a seguir duas figuras que melhor representam as características indispensáveis ao herói da vida moderna.

O DÂNDI

O dandismo é considerado pela maioria dos críticos como uma nova e derradeira categoria aristocrática que se definia essencialmente pela estetização incondicional da vida num delicado jogo de aparências. Jogo esse comandado pela constante busca de destaque numa sociedade marcada pelo triunfo da revolução industrial e que, por isso, adquire um caráter cada vez mais massificador e impessoal. Ivan Junqueira, no prefácio à obra *Flores do mal*, afirma que o dandismo em Baudelaire “está não apenas na raiz de toda a fundamentação do que produziu o autor, mas até mesmo na origem e na justificação de sua conduta humana e social” (BAUDELAIRE, 1985, p. 55).

O entendimento do dandismo baudelairiano passa necessariamente pelo resgate do conceito de natureza segundo o poeta francês. Correntes filosóficas do século XVIII viam a natureza como a fonte de todo o bem e de todo o belo. O filósofo Rousseau, com sua teoria sobre o *Bom Selvagem*, acreditava que o homem em estado natural era bom e sua corrupção era causada pelo surgimento do Estado. Junqueira destaca que Baudelaire reage a essas teorias sobre a natureza e, em sua obra, “deixa muito clara sua posição: tudo o que é natural é abominável” (BAUDELAIRE, 1985, p. 55).

Assim como em Pascal, a natureza aparece para Baudelaire como corrompida por ela mesma. Em *O pintor da vida moderna*, presenciamos o desapego do poeta ao natural e a valorização de tudo aquilo que é artificial:

A natureza não ensina nada, ou quase nada, ou seja, ela *obriga* o homem a dormir, a beber, a comer, a se defender bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a

devorá-lo, a sequestrá-lo, a torturá-lo. [...] A virtude, ao contrário é *artificial*, sobrenatural, já que foram necessárias em todas as épocas e em todas as nações deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada e que o homem, por si só, teria sido incapaz de descobri-la. O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre produto de uma arte. (BAUDELAIRE, 1995a, p. 874-875).

O dandismo está na base da teoria estética e da conduta humana de Baudelaire, pois, representa tudo aquilo que é antinatural. A figura do dândi, espécie de máscara utilizada por Baudelaire e que, às vezes, se mistura com a própria face, pode ser considerada uma das principais personificações do herói moderno. Nas ruas da grande cidade, ele é visto como o homem rico que, por sua dedicação ao ócio, não possui outro trabalho senão o de buscar a felicidade. Acostumado desde a juventude com as festas nos grandes salões, o dândi não possui outra profissão que não seja a da elegância, a busca pelo belo que, em Baudelaire, inevitavelmente, deságua no artificial.

O dândi como personificação do herói moderno, segundo Baudelaire (1995a, p. 526), “deve procurar ser ininterruptamente sublime – mesmo quando dorme deve viver como se estivesse diante de um espelho”. Enquanto atitude filosófica, esse personagem baudelairiano destaca um tipo de rebeldia contra os ideais da consciência burguesa.

O cuidado com a aparência, com os perfumes e, principalmente, com o ócio, posiciona o dândi numa situação contrária ao modo de viver da burguesia. Ao ostentar sua maneira diferenciada diante das transformações sociais, ele contraria “o projeto massificador da sociedade, no mesmo trunfo que repudia o princípio de valorização do trabalho e do lucrativo, ao brindar o ócio e o prazer no cortejo do virtual e do inútil” (BOUÇAS, 1995, p. 11). O dândi é o herói moderno que decide destacar-se na massa, fugindo da voz autoritária da burguesia emergente, numa espécie de transgressão da ordem vigente.

Ao destacar a figura do dândi, dando-lhe uma das máscaras principais do herói moderno, Baudelaire atribui a ele o caráter de pintor da vida moderna que, como já vimos, é aquele capaz de captar o instante e dar a ele dosagens de eternidade. Através do ensaio *O pintor da vida moderna*, escrito entre os anos de 1959 e 1960, o poeta vislumbra “a modernidade como sendo um grande show de moda, um sistema de aparições deslumbrantes, brilhantes fachadas, espetaculares triunfos de decoração e estilo” (BERMAN, 1998, p. 133).

Nesse ensaio, Baudelaire acresce à imagem do pintor Constantin Guys o caráter de protagonista da vida moderna, aquele capaz de pintar a magnitude do instante nesse mundo em constante transformação. Considerado por Baudelaire como o pintor moderno por excelência, Guys exercia uma função que, nos dias atuais, chamaríamos de fotojornalismo. Seu trabalho consistia em desenhar, de modo rápido, os acontecimentos da metrópole, dentre os quais se destacavam batalhas, festas sociais ou simplesmente uma visita a algum prostíbulo.

Essas imagens produzidas por ele, na maioria das vezes, ilustravam os jornais de grande circulação da Paris de sua época. Pelo fato de destacar eventos, a peculiaridade de Guys era necessariamente captar o instante, retratar fragmentos da vida refletidos nos estilhaços dos acontecimentos.

O encontro de Baudelaire com Guys leva o poeta a descobrir algo de grande importância a respeito do sentido da modernidade para o herói moderno diante da vida:

Seu poder de gerar formas de ‘show de aparências’, modelos brilhantes, espetáculos glamorosos, tão deslumbrantes que chegam até a cegar os indivíduos mais perspicazes para a presença de sua própria e sombria vida interior. (BERMAN, 1998, p. 135).

Para Baudelaire, a chave para se entender a obra de Guys é imaginá-lo como um ser em estado permanente de convalescência. Estar convalescente assemelha-se a um retorno à infância, em que se resgata, tal como a criança, a faculdade de maravilhar-se de maneira intensa com as coisas, por mais triviais que essas pareçam ser.

Baudelaire edifica seu pensamento e, em consequência, sua visão de herói moderno, dentro dos limites da cidade. A experiência da modernidade, em sua obra, é indispensavelmente urbana e essa deve ser a peculiaridade maior do pintor moderno. É importante ressaltar que o poeta não credita à cidade tal importância por suas paisagens, mas por causa das relações que se estabelecem em seu âmbito. Os cruzamentos, as exclusões, os novos valores que surgem e as funções de cada um dentro desse limite é o que dá ao ambiente urbano o caráter de depositária da modernidade.

Diante desse panorama acerca do dandismo e do pintor da vida moderna, percebe-se que, em Baudelaire, o dândi é a personagem símbolo da modernidade. Além de representar a face mais visível do culto do poeta à beleza do artificial em contraposição à imagem negativa do natural, o dândi torna-se, ao mesmo tempo, o

modelo de luta contra a voz autoritária da burguesia e a chave para se captar a fusão entre o material e o espiritual, o efêmero e o eterno no seio da sociedade moderna.

O FLÂNEUR

Baudelaire vislumbra o herói moderno nos limites da cidade grande. É no processo de fusão com a multidão que surge o homem do novo tempo, que busca, em meio ao turbilhão, compreender e captar a essência desse novo mundo. O pintor do mundo moderno, para Baudelaire, deve ser dotado da capacidade de observação e investigação e, para isso, além de ser apenas mais um transeunte da metrópole, a ele cabe um mergulho minucioso na multidão, a fim de captar o seu significado mais profundo.

Para se falar da figura do flâneur como um dos arquétipos do herói do moderno, é imprescindível que se conheça Georges-Eugène Haussmann, que, nomeado prefeito de Paris por Napoleão III, foi considerado o grande remodelador da cidade, entre 1852 e 1870, com a contribuição dos mais renomados arquitetos e engenheiros da França na época. Modificando parques parisienses, criando outros e construindo vários edifícios públicos, Haussmann planejou uma nova cidade. Foi ele o responsável pelo melhoramento do sistema de distribuição de água e também criou uma grande rede de esgotos.

Esse processo de modernização urbana, que transformou Paris em uma das mais importantes cidades da Europa, mudou completamente a face da capital francesa. Haussmann demoliu antigas ruas, pequenos comércios e moradias da cidade e criou uma capital geometricamente ordenada por avenidas e bulevares, fato esse que, além de trazer um elevado grau de sofisticação, também colaborou com o fim dos levantes populares, as barricadas de Paris. Tem-se, assim, na Paris de Haussmann, o cenário propício para o surgimento do flâneur, importante máscara baudelairiana do herói moderno.

Segundo Edmund White (2001), “o flâneur é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou uma tarde para zanzar sem direção” (p. 48). Trata-se do observador que, ao percorrer os bulevares e cafés, recolhe as mais variadas impressões da multidão para passá-las ao papel. O passeio na cidade, para o flâneur, não pode ter um objetivo delimitado, mas funciona como uma forma de entrega ao fluxo descontínuo das vastas e inumeráveis faces do mundo moderno.

Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire transporta para o papel aquilo que define como sendo a essência do flâneur. Segundo ele, o flâneur é o observador apaixonado, que fixa residência no inumerável da multidão e que capta no movimento dos passantes aquilo que é, ao mesmo tempo, fugidio e infinito. O ato de flunar consiste em:

Estar fora de casa e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (COELHO, 1988, p. 170-171).

Esse herói solitário que mergulha na multidão à procura de inspiração precisa fruir pelo desconhecido, buscar na efemeridade do mundo aquilo que possa chamar de modernidade, a mesma modernidade que se define como o contingente, cuja outra metade é o eterno. A cidade é a sua casa; a multidão, sua família. Mesmo assim, o poeta sente o peso da solidão em meio ao frenesi dos passantes. O que importa para ele é captar o instante, vasculhar a essências das almas que desfilam perante seus olhos.

Mediante a caracterização do flâneur enquanto herói moderno, Baudelaire realiza uma importante junção de termos, outrora excludentes. O eterno e o efêmero, díspares por natureza, assumem aqui a função de faces de uma mesma realidade. O mesmo se pode afirmar em relação às palavras ‘multidão’ e ‘solidão’. Apesar de ter a multidão como lar, o flâneur é um ser solitário, envolto em seus pensamentos e observações acerca da realidade em constante transformação. Além disso, embora veja a cidade como uma extensão de seu próprio lar, essa mesma cidade lhe causa estranhamento, devido às transformações trazidas pelo progresso.

O flâneur atinge, em Baudelaire, o caráter de herói moderno exatamente por conseguir expressar a turbulência da modernidade e enxergar o eterno no instante, no fugidio. Ele é, por excelência, o “detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado” (ROUANET, 1992, p. 50).

Segundo Baudelaire, se a cidade é o mais perfeito cenário para esse herói moderno, as ruas passam então a ser a sua moradia e são elas que “conduzem o flanador a um tempo desaparecido. Todas elas são íngremes.” (BENJAMIN, 1994, p.185-186). Com essa afirmação, Walter Benjamin estabelece uma relação de Baudelaire, frequente

‘perambulador’ das ruas de Paris, com seu passado, com o tempo perdido desde a infância.

O flâneur, ao passear pelas ruas da metrópole, não capta somente as coisas que lhe atingem o olhar, mas a alma dos objetos e dos passantes, levando-lhe a uma visão das coisas além das coisas mesmas.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são escrivaninhas onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornal são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIM, 1994, p. 35).

É com esse olhar mais profundo do flâneur que Baudelaire solidifica sua definição de modernidade, pois esse herói consegue captar na efemeridade do instante na futilidade de algum evento, no furtivo olhar das pessoas, fragmentos de eternidade.

O HERÓI BAUDELAIRIANO E A MULTIDÃO

O texto *As multidões*, de Charles Baudelaire, demarca com muita clareza a perspectiva do poeta no que se refere à ideia de herói moderno e sua relação com a modernidade. Trata-se de um poema em prosa publicado na obra *Spleen de Paris* que é concebida por Baudelaire como uma série de poemas complementares de *Flores do mal*.

A prosa poética baudelaireana traz consigo uma nova linguagem. Trata-se de um poema sem ritmo e sem rima, porém, “suficientemente flexível para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência” (BERMAN, 1998, p. 144).

Dotado de grande sensibilidade, Baudelaire ilustra, através desses poemas, sua mais pura concepção de poesia. O poeta surge aqui como o ser solitário que, através da própria imaginação, viaja através do grande deserto de homens e cujo objetivo é mergulhar no instante das circunstâncias. Basicamente, o poeta baudelaireano é aquele que procura qualquer coisa que se possa nomear como modernidade, retirando do contexto histórico sua poesia e transformando o efêmero em eterno.

Nascendo o poeta moderno em meio ao turbilhão da cidade grande, a temática da multidão é de extrema importância no pensamento de Baudelaire. Ao falar

sobre o pintor da vida moderna, o poeta afirma ser ele “um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito”; “um espelho tão grande quanto essa multidão”; um indivíduo “que entra na multidão como num reservatório de eletricidade”; ou ainda “um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida” (BAUDELAIRE, 1995a, p. 857).

Se a cidade é o local onde o poeta moderno fixa residência, a multidão torna-se a razão última de sua existência. É necessário entendê-la, captar sua essência, encontrar um sentido por trás dos passantes que se misturam ao turbilhão. No início do poema *As multidões*, o eu-lírico demonstra não ser privilégio de todos a busca pelo sentido da multidão. Segundo ele, “não é dado a qualquer um penetrar na multidão, e só faz, às expensas do gênero humano esse lauto banquete de vitalidade quem desde o berço recebeu de uma fada o gosto do disfarce e da máscara, o ódio do domicílio e a paixão da viagem” (BAUDELAIRE, 1995b, p. 41).

Com essa afirmação, percebe-se a intenção do autor de descrever um tipo, um ser capaz de captar o significado por trás do elevado número de pessoas que circulam pela cidade. A expressão ‘penetrar na multidão’ assume aqui um caráter descritivo, em que o eu lírico inicia seu processo de caracterização do herói moderno. É interessante notar que Baudelaire escreve o poema como se estivesse pintando uma tela. Penetrar significa ‘tomar um banho de multidão’. Ao banhar-se na multidão, mistura-se com ela, entra em comunhão com todas as pessoas que compõem o quadro.

Depois de atribuir ao poeta moderno a capacidade de captar o sentido da multidão e vasculhar seu medos, anseios e paixões, Baudelaire reforça suas características. O herói moderno é o ser dotado do gosto pelo disfarce, pela máscara, como destacado acima.

Nota-se nesse trecho os primeiros traços de personificação moderna do herói, onde o narrador do poema focaliza a importância da máscara e do disfarce no processo de fusão entre o poeta e a multidão e ainda a necessidade que ele tem de transitar pelas ruas, quase que imperceptivelmente. Aqui já temos presentes as figuras do flâneur e do dândi, cuja paixão pelos passantes e a inquietação diante de tamanhas transformações trazem à tona os seus desejos e anseios.

Tanto o flâneur quanto o dândi possuem um requisito indispensável para que possam banhar-se na multidão: o prazer pelo ócio. O horror ao domicílio e a paixão pela viagem ressalta essa necessidade de dispor de um tempo livre suficiente para

caminhar pelas ruas, perdido em meio às pessoas, esquecido do tempo. O dândi e o flâneur são observadores profissionais e são eles que, através da arte, possuem a competência necessária para gozar a multidão.

Além de utilizar-se das figuras do flâneur e do dândi para caracterizar o herói da modernidade, Baudelaire também o compara a um convalescente, como se nota no seguinte trecho de *O pintor da vida moderna*:

Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que circulam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (BAUDELAIRE, 1995a, p. 856).

Depois da apresentação do herói moderno, distinguindo-o dos demais seres, Baudelaire destaca no poema *As multidões* os grandes paradoxos existentes na modernidade que habitam o seu ser e que, devido ao seu caráter de comunhão e contradição, transformam o poeta passante em um eterno questionador da vida.

O primeiro paradoxo diz respeito à fusão entre multidão e solidão. Segundo ele, esses são “termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fértil” (BAUDELAIRE, 1995b, p. 41) e servem para demarcar as duas faces do herói moderno: de um lado é necessário que ele saiba povoar sua solidão e por outro lado é preciso que ele aprenda a ficar só em meio ao frenético transitar de pessoas.

Desse modo, termos outrora totalmente opostos, tornam-se faces de uma mesma moeda. O poeta, que não vê diferença entre solidão e multidão, é o único capaz de compreender o ato de estar só em meio ao turbilhão. Ao mesmo tempo em que toma a multidão por esposa, ele a rejeita, mistura-se com ela, mantendo certa distância. É como se ele estivesse fora e dentro dela ao mesmo tempo. Ele usa desse artifício de estar só em meio ao coletivo para alimentar-se da multidão e transformá-la em arte.

Outro paradoxo está no trecho: “o poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um” (BAUDELAIRE, 1995b, p. 41).

Vemos aqui a presença da alma lírica do poeta, que, devido à sua incrível capacidade de observação, consegue assumir diversas personalidades. Ao mesmo tempo

em que credita autenticidade à sua existência, mostrando-se ele mesmo, assume a personalidade de outrem, fundindo-se com os indivíduos e descobrindo seus medos, inquietações e anseios.

Novamente percebe-se o herói moderno como aquele que se divide, capaz de vestir diversas máscaras e, com elas, assumir personalidades diferentes. Ao mesmo tempo em que ele é o flâneur, perspicaz observador da multidão e conhecedor da alma humana, ele pode se transformar no dândi, em seu culto ao artificial, capaz de transitar entre os sofisticados salões de festa e os prostíbulos da periferia, sempre mantendo a elegância que lhe é peculiar.

Baudelaire ainda destaca outras contradições que se fundem no poema, como podemos perceber no seguinte trecho: “aquilo a que os homens chamam de amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado com essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira” (BAUDELAIRE, 1995b, p. 41).

Ao utilizar o termo “sagrada prostituição da alma”, percebe-se a fusão entre o material e o espiritual, muito presente na linha temática baudelairiana. Com essa expressão encontramos, no poema, o significado pleno do termo modernidade em Baudelaire: a fusão entre o eterno e o efêmero.

O termo ‘sagrado’ remonta ao transcendente, àquilo que está situado em outra esfera, ao espiritual. Essa palavra é utilizada como representação daquilo que foge à corrosão do tempo, ao eterno. Já o termo ‘prostituição’ destaca o desejo carnal do ser humano, aquilo que está situado na esfera material. Fazendo parte da carne, da matéria, essa palavra direciona-se à face efêmera da modernidade.

Berman, ao falar sobre a visão baudelairiana da modernidade, afirma que a “visão da vida moderna tende a se bifurcar em dois níveis: o material e o espiritual” (BERMAN, 1998, p. 129). Para ele, um erro cometido por grande parte dos críticos da modernidade foi encarar esses termos como irremediavelmente separados. Enquanto uns encaram o modernismo como sendo puro espírito desenvolvido através das manifestações artísticas, outros situam seus pensamentos no campo da modernização, valorizando os processos materiais que se desenvolvem com escassas (ou nenhuma) interferências do espírito humano.

Esse dualismo tão presente nas análises críticas é o que torna difícil captar o sentido mais importante do que seja a vida moderna: “a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência do indivíduo e o ambiente moderno” (BERMAN, 1998, p. 129).

Berman valoriza a peculiaridade de Baudelaire como o poeta capaz de situar o seu herói em meio a esses dois planos. Ao caracterizar a modernidade como o efêmero cuja outra metade é o eterno, Baudelaire rompeu o dualismo matéria/espírito.

Em *As multidões*, utilizando-se da expressão ‘sagrada prostituição’, não só mostrou a necessidade de unir esses dois lados, como deu coerência a essa mistura. Assim como, ao tomar banho de multidão, o poeta mergulha e se mistura com ela, ele também mistura os planos do eterno e do efêmero ao participar da inefável orgia que é o ato de flanar.

Baudelaire também valoriza no poema o estado de embriaguês do poeta quando em contato com a multidão: “o passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal” (BAUDELAIRE, 1995b, p. 41). Nota-se uma grande valorização da atividade do flâneur, pois observar aqui assume a função de conduzir o herói à comunhão com os objetos observados. Ao tomar a multidão como sua esposa, o flâneur conhece “gozos febris” e participa de momentos de felicidade inalcançáveis para aqueles que não possuem a sua percepção.

A felicidade desse processo de comunhão do herói baudelairiano com a multidão situa-se em um plano superior à felicidade dos outros indivíduos, como ele afirma no poema: “é bom algumas vezes lembrar aos felizes deste mundo, ao menos para lhes humilhar por um instante o orgulho tolo, que há felicidades superiores à deles, mais vastas e mais requintadas” (BAUDELAIRE, 1995b, p. 41).

Baudelaire contrapõe a figura do herói moderno à do egoísta e do preguiçoso. O dândi e o flâneur entregam-se ao prazer de circular pela cidade à procura de, por um lado, distinguir-se da multidão e, por outro, entrar em comunhão universal com ela, numa espécie de embriaguez e de gozo febril. Já o egoísta e o preguiçoso fecham-se em si mesmos, vivem trancados em suas casas, em seus trabalhos, em suas vidas pequeno-burguesas e não possuem a vontade e a disponibilidade de desposar a multidão, tal qual o herói moderno.

Um último ponto que merece destaque na presente análise é a tentativa de identificação e distinção de duas importantes personificações do herói moderno, a saber: o dândi e o flâneur. Pelo que vimos até agora, *As multidões* traz como principal temática o relacionamento entre o poeta e a multidão e como essa relação faz emergir uma fusão de termos, até então, totalmente contraditórios. Desse modo, o poema é alicerçado nas inquietações que povoam a alma do poeta e de que modo isso influencia na formação do conceito baudelairiano de modernidade.

Pode-se identificar a figura do dândi e do flâneur dentro do poema, com suas respectivas caracterizações e distinções, observando de modo mais detalhado o seguinte trecho: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada” (BAUDELAIRE, 1995b, p. 41).

A figura do herói moderno está intimamente ligada a esses dois termos: *multidão* e *solidão*. O poeta moderno é aquele que, mesmo misturando-se à multidão, consegue preservar a sua solidão e, sendo assim, solidão e multidão são duas faces do herói que não podem se desvencilhar.

O dandismo, como afirma Baudelaire (1995a, p. 871) “é, antes de tudo, a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências”. O dândi é, assim, herói moderno que, mesmo em meio ao turbilhão, sente desejo de ser distinto da multidão e, por isso, transitando entre os grandes salões e os periféricos prostíbulos, não abre mão de uma boa vestimenta, de gestos delicados e, principalmente, da maquiagem.

Podemos afirmar, portanto, que o dândi é aquele que sabe estar só em meio à multidão atarefada. É a face da modernidade que, mesmo sabendo depender da outra metade determinada pela multidão, não abre mão da sua individualidade. Ele se vê participante do turbilhão da grande metrópole, mas possui uma espécie de singularidade própria de sua condição.

O flâneur é considerado o detetive da cidade que, com seu senso de observação aguçado, transforma em arte os constantes acontecimentos da multidão. É o poeta que, ao fixar domicílio na multidão, se entrega plenamente a ela. Sua maior preocupação é analisar o que se passa com os indivíduos que passeiam pelas ruas, quais os seus medos e anseios. Trata-se aqui de uma tentativa de povoar a sua própria solidão, entrando em comunhão com todos os participantes do espetáculo da modernidade chamado multidão.

Para tanto, mais do que preservar sua singularidade, o flâneur é aquele que

Desposa a massa, conhece os prazeres febris dos quais serão eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, ensimesmado como um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam. (BAUDELAIRE, 1995b, p. 41).

Nisso consiste sua realização plena e seu júbilo: fixar morada na multidão, penetrar na consciência dos indivíduos e, principalmente, perceber em meio ao movimento e ao fugidio, uma dose significativa de eternidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baudelaire é considerado o precursor da poética da modernidade. Dotado de uma sensibilidade estética fortemente apurada, ele não limitou sua obra às construções românticas de seu contexto histórico, mas brindou o mundo com o anúncio de um momento artístico completamente novo. O herói moderno, em Baudelaire, vai encontrar sua inspiração nas ruas, em meio à multidão, moldando sua criação artística de acordo com as contradições existentes nesse admirável mundo novo que se lhe apresenta.

Para a compreensão do sentido da modernidade em Baudelaire, é preciso que se estude esse termo em distinção aos termos ‘modernismo’ e ‘modernização’. Modernismo está relacionado ao movimento artístico e, segundo Walter Benjamin, pode ser encarado por muitos como o puro espírito. Já a modernização representa o desenvolver das estruturas materiais, uma visão do progresso que se desenvolve por si mesmo. Temos, portanto, uma visão espiritual e outra material sobre o surgimento de um novo tempo.

Baudelaire, ao utilizar o termo modernidade, destaca a necessidade do herói moderno de realizar uma comunhão entre o modernismo e a modernização, entre o espiritual e o material. E é isso que visualizamos de maneira muito forte no desenrolar de todo seu pensamento.

Adentrar a obra e o pensamento baudelaireano é o mesmo que ver o mundo pelos olhos de seus heróis. Através deles, podemos captar a sensibilidade e a beleza existentes em cada vestígio de modernidade nos grandes edifícios, nas multidões, através da descrição de uma mulher que passeia pelos bulevares, de um casal que desfruta dos agradáveis e luxuosos cafés, dos pobres violentamente jogados nas periferias da metrópole ou ainda de um cadáver putrefato de um animal encontrado à beira da estrada.

A comunhão do poeta com o material e o espiritual realizada devido à descoberta do eterno no efêmero alcança em Baudelaire sua magnitude. Devido à ousadia de seu pensamento e pela singularidade na personificação de seus heróis,

podemos concluir que, sem sombra de dúvida, Charles Baudelaire é o grande poeta do mundo moderno, o dândi e o flâneur retratado por ele próprio.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. e prefácio Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

_____. **Poesia e Prosa**. Org. Ivo Barroso. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a. p. 851-871.

_____. As Multidões. In: **O Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Trad. Leda Tenório da Mata. Rio de Janeiro: Imago, 1995b. p. 41.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOUÇAS, Luiz Edmundo. Um dandy decadentista e a estufa do novo. In: RIO, João do. **A mulher e os espelhos**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

COELHO, Teixeira. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra S. A., 1988.

WHITE, Edmund. **O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROUANET, Paulo Sérgio. É a cidade que habita os homens ou eles são habitados por ela? In: **Revista USP**. Dossiê Walter Benjamin, set./out./nov./ 1992, n. 15. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 49-75.

RESIDUALIDADE LITERÁRIA NA POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA

Marijara Oliveira da Rocha³⁷

Resumo

Manuel Bandeira, um dos grandes nomes do Modernismo brasileiro, iniciou sua vida literária aos 31 anos, com o livro *A Cinza das Horas*, obra composta por poemas parnasianos e simbolistas. Sua produção poética, todavia, sofreu transformações e, em seu quarto livro, *Libertinagem*, o autor já estava perfeitamente adaptado aos elementos característicos do movimento modernista. A poética de Manuel Bandeira apresenta, em variados momentos, características que correspondem a outras estéticas literárias, além daquelas sob a luz das quais o artista criou seus célebres poemas. Tomando por princípio os ensinamentos da *Teoria de Residualidade Literária e Cultural*, de Roberto Pontes, o presente artigo tem por objetivo identificar os resíduos literários de variadas estéticas nos poemas modernistas de Manuel Bandeira.

Palavras-chave: Poética. Residualidade. Manuel Bandeira.

Abstract

Manuel Bandeira, one of the great names of Brazilian Modernism, began his literary life after 31 years with *The Grey Book of Hours*, work composed by Parnassian and Symbolist poems. His poetry, however, has been transformed, and his fourth book, *Libertine*, the author was already perfectly adapted to the characteristic elements of the modernist movement. The poetry of Manuel Bandeira presents, at various times, features that match other literary aesthetic, in addition to those under the light of which the artist created his famous poems. Taking the principle teachings of the *Theory of Literary and Cultural residuality*, Roberto Pontes, this article aims to identify the literary residues varied aesthetic in modernist poems by Manuel Bandeira.

Keywords: Poetry. Residuality. Manuel Bandeira.

INTRODUÇÃO

Manuel Bandeira iniciou sua vida literária em 1917, ano da publicação de *A cinza das horas*, livro de poemas parnasianos e simbolistas. No entanto, em seu quarto livro, *Libertinagem*, o poeta assume postura nitidamente modernista e segue nesse caminho no decorrer de sua produção poética.

De modo gradual, o poeta trocou uma etapa considerada pré-modernista, por outra efetivamente modernista. Esse processo ocorreu de forma progressiva, como em um processo de “aprendizagem modernista”. Bandeira tornou-se então, um dos ícones do Modernismo brasileiro.

37 Mestranda em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Sua obra, porém, apresenta vestígios de outras estéticas literárias, não apenas do Parnasianismo e do Simbolismo, mas de outras correntes de produção artística. Além dos movimentos citados, é perceptível a presença de elementos clássicos, como o trágico, e influências de outras estéticas que quase nada guardam em comum com o Modernismo, como, por exemplo, o Romantismo. Bandeira retoma elementos de outros períodos literários, ora para confirmá-los, ora para desconstruí-los.

A *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, de Roberto Pontes, justifica essa postura, comum a vários artistas. O termo residualidade foi empregado pela primeira vez por Roberto Pontes em sua dissertação de mestrado, defendida em 1991, intitulada *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, com o intuito de comprovar a presença de remanescências do passado que se acumulam na mente humana, e que são transmitidas para o texto de forma involuntária, a partir de temáticas e estruturas formais diferenciadas.

Essa teoria defende o princípio de que, na literatura e na cultura, tudo é resíduo. Então, resíduo seria o conjunto de sedimentos mentais que remanesce de uma cultura, em outra. Dessa forma, toda a influência cultural sofrida pelo artista, acaba sendo transmitida, de forma consciente ou não, para a sua obra.

Baseado nos ensinamentos da Teoria de Residualidade Literária e Cultural, o presente artigo tem por objetivo identificar os resíduos literários de variadas estéticas nos poemas modernistas de Manuel Bandeira.

MODERNISMO NO BRASIL

De acordo com Francisco Iglésias, em seu artigo “Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional”, o Modernismo foi o maior movimento que já se verificou no Brasil; maior no sentido de buscar substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual.

É difícil identificar seus marcos. Se se costuma datá-lo da Semana de Arte Moderna de 22, não é possível dizer quando termina, para alguns estudiosos, seus desdobramentos são perceptíveis até hoje. Divide-se, didaticamente, em três períodos: primeiro período, de 22 a 30 (fase heroica); segundo período, de 22 a 45 e terceiro período, de 22 aos dias de hoje.

No Brasil, o desenvolvimento do Modernismo foi cuidadosamente preparado. Podemos identificar os seguintes aspectos associados à preparação do

ambiente cultural brasileiro para a chegada da nova estética: alguns estudiosos apresentam seus antecedentes em *Canaã*, de Graça Aranha e em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; em 1912, Oswald de Andrade chega ao Brasil com a novidade do Futurismo; em 1914, Anita Malfatti exhibe o expressionismo que aprendeu na Alemanha, sem grande repercussão; Mário de Andrade e Manuel Bandeira publicam obras que, ainda marcadas pelo Simbolismo e Parnasianismo, apresentam elementos novos - Mário de Andrade: *Há uma gota de sangue em cada poema* e Manuel Bandeira: *A Cinza das Horas*.

Em 1917, acontece o fato mais notável: exposição de Anita Malfatti. Além do expressionismo alemão, Anita apresenta sua experiência nos Estados Unidos e originalidade própria. A exposição tomou proporções de escândalo para ser forte demais para o convencionalismo reinante e esse escândalo ganhou maiores proporções com a publicação do artigo “Paranoia ou mistificação?” de Monteiro Lobato, no qual o autor de *Reinações de Narizinho* faz duras críticas à pintora:

Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para a má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e pôe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. (LOBATO, 1922, p. 15)

Em 1922, a ideia cresceu. A participação de Paulo Prado, figura representativa da intelectualidade e da alta burguesia paulista, foi de fundamental importância para a organização da Semana no Teatro Municipal.

A Semana de Arte Moderna teve como principal mérito sacudir o meio ambiente cultural da época. Os expoentes modernistas desejavam dar novo alento a uma cultura que lhes parecia esclerosada, pondo o país a par do que se passava de novo no mundo. Traziam-se fórmulas importadas (as vanguardas europeias), tinham o mérito de trazer algo diferente e que era eficaz.

Os modernistas acrescentaram o universo popular brasileiro à arte, como o folclore, o índio, o pobre, o negro e o imigrante, contribuíram para revelar a verdadeira fisionomia nacional.

BANDEIRA, BRASILEIRO E UNIVERSAL

Manuel Bandeira já havia publicado *A Cinza das Horas* e *Carnaval* quando aconteceu a Semana de Arte Moderna. Embora não tenha ido a São Paulo participar da Semana, seu poema “Os sapos” foi recitado no Teatro Municipal e tornou-se uma espécie de “hino nacional dos modernistas”. O poema adequava-se à proposta inovadora dos jovens modernistas, com versos que ridicularizavam a postura parnasiana. O próprio poeta, em *Itinerário para Pasárgada*, explica-nos sua ausência na Semana: “(...) não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados”. (BANDEIRA, 2001, p. 71)

Em diversos momentos, Manuel Bandeira mencionou a influência que a geração de 22 exerceu sobre ele. No ensaio “O humor na moderna poesia brasileira”, disse que o contato com os modernistas o libertou e expandiu sua natureza irônica, até então represada pela formação clássica, parnasiana e simbolista: “pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (...), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista”. (BANDEIRA, 2001, p. 87)

Mesmo não se considerando parte do grupo modernista, Bandeira esteve imediatamente ligado a ele. Aliou sua formação clássica às linhas modernas do movimento, divulgando na imprensa as novas propostas.

Na sua prosa - correspondência, artigos, crônicas, estudos críticos e históricos - Bandeira ocupou-se não só de poesia e literatura, mas também de artes plásticas, música, pintura, arquitetura, teatro e cinema.

A atuação de Bandeira no primeiro momento do Modernismo já o mostra inclinado a adotar tanto as formas clássicas como o verso livre, tanto a linguagem erudita como a popular para falar de temas brasileiros e universais.

Bandeira está entre os poetas mais bem sucedidos no emprego do verso livre, mas nem por isso abandonou as formas tradicionais de versificação, entre elas o

soneto, a sextilha, o rondó e a canção. Ele utiliza essas formas tradicionais ao mesmo tempo em que recorre ao vocabulário popular, isso acaba permeando-as de um novo sentido. Sua poesia revela tensões entre a tradição e as tendências modernas.

A poesia de Bandeira apresenta duas linhas condutoras: de um lado, aquilo que o acomete do inconsciente; de outro, o trabalho consciente com as palavras. Para ele, os poemas originários do esforço consciente resultavam em insatisfação, enquanto os que lhe saíam do inconsciente aliviam-no de suas angústias. Segundo o autor, seus três primeiros livros são cheios de poemas frutos apenas do esforço intelectual, só a partir de *Libertinagem* é que aceitou a condição de poeta. É nesse livro que Bandeira exprime sua intenção libertária:

POÉTICA

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e
[manifestações de apreço ao Sr. diretor
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho
[vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquíptico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com
[cem modelos de cartas e as diferentes
[maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação. (BANDEIRA, 1993, p. 129)

A opção pelo lirismo dos bêbedos, dos loucos e dos clowns de Shakespeare leva Bandeira à procura de palavras não convencionalmente poéticas e aproxima-se cada vez mais da simplicidade.

Manuel Bandeira possui marca própria, resistente a modelos e escolas, fielmente a si próprio. Sua poética apresenta como principais temáticas: a paixão pela vida, a morte, o amor e o erotismo, a solidão, o cotidiano e a infância.

RESIDUALIDADE LITERÁRIA EM MANUEL BANDEIRA

A poética de Manuel Bandeira é marcadamente recheada de elementos modernistas. No entanto, muitos de seus poemas apresentam características associadas a outras estéticas literárias, não apenas ao parnasianismo e ao simbolismo – estéticas sob as quais o autor iniciou sua produção – mas também aos demais estilos literários, como o Romantismo, o medieval e até mesmo o dionisíaco.

Para justificar nossa análise, recorreremos à Teoria da Residualidade Literária e Cultural desenvolvida pelo professor, pesquisador e poeta Roberto Pontes. A Teoria da Residualidade tem como objetivo demonstrar a presença de remanescências do passado, que se fazem presentes na mente humana e que são transmitidas para o texto de forma involuntária, através de estruturas e temáticas diferentes.

Assim, prosseguiremos na análise da obra de Manuel Bandeira, buscando identificar os elementos característicos das mais diversas estéticas literárias, na poética do autor modernista.

BACANAL

O poema “Bacanal” está presente no segundo livro do poeta, *Carnaval*, obra publicada em 1919, cuja edição foi custeada pelo pai.

O dionisíaco é um elemento que surge atualizado, em poemas espalhados pelos diversos livros de Bandeira, que, na sua crônica “Pau-Brasil” reivindica “o direito de ainda falar na Grécia” (BANDEIRA, 1958, p. 97).

Às vezes, Dionísio é claramente mencionado, em outras, são citados elementos atribuídos a seu culto e em outras ainda, o mito se expressa no sentido, mas não na forma, sem menções claras à divindade.

Quero beber! cantar asneiras
 No esto brutal das bebedeiras
 Que tudo emborca e faz em caco...
 Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada

No torvelim da mascarada,
A gargalhar em doudo assomo...
Evoé Momo!

Lacem-na toda, multicores,
As serpentinas dos amores,
Cobras de lívidos venenos...
Evoé Vênus!

Se perguntarem: Que mais queres,
Além de versos e mulheres?...
- Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!

O alfanje rútilo da lua,
Por degolar a nuca nua
Que me alucina e que eu não domo!
Evoé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!
Por que eu extático desfira
Em seu louvor versos obscenos,
Evoé Vênus! (BANDEIRA, 1993, p. 79)

No poema, o vinho, as máscaras e a saudação “Evoé”, que invoca o deus sob o epíteto Baco, dialogam com o que há de mais conhecido no mito: as festas, a embriaguez, o prazer.

Baco é nome romano adotado para Dionísio; Momo, o nome do ser feminino que personifica o sarcasmo, as fraudes e a ironia. É constantemente representada no cortejo de Baco e Vênus é o nome romano dado à Afrodite, deusa do amor e da beleza.

O primeiro verso da primeira estrofe começa com a afirmação “quero beber”, mostrando que o eu lírico ainda não está no estado dionisíaco de embriaguez. Isso é comprovado no decorrer do poema, pois o “esto” (agitação) das bebedeiras é considerado “brutal” e a vontade de beber vinho é considerada um defeito. A alma do eu-lírico segue o “torvelim da mascarada”, mas não está inteira nesse turbilhão, tanto que na última estrofe define-se como “extático”.

Na 3ª estrofe, Bandeira compara as “serpentinas dos amores” a “cobras de lívidos venenos”. A serpentina carnavalesca deve seu nome, pela analogia da forma, à serpente; a ligação da serpentina com o animal é ainda reiterada, no poema, pela aliteração da sibilante /s/ nos dois versos.

As serpentes, como os touros e as cobras, são animais ligados ao culto a Dionísio, tanto que, em *As bacantes*, o coro das bacantes canta que Zeus, ao dar à luz a Dionísio, nele colocou:

Uma coroa estranha,
Composta de serpentes, e depois
As Mênades, muito amigas das feras,
Puseram entre seus longos cabelos,
Cheios de cachos, serpentes iguais. (EURÍPEDES, 2010, p.135)

Nos versos “a alma que se me parte”, “que tudo emborça e faz um caco” e “o alfanje rútilo da lua/por degolar a nuca nua” são todos referentes ao despedaçamento da alma, do corpo, de tudo, pois o sacrifício exige o despedaçamento da vítima. A aliteração do fonema surdo /k/ no verso “que tudo emborça e faz um caco”, que se repete no estribilho “Evoé, Baco” acentua a impressão de algo que se quebra.

No poema, a alma do eu lírico se deixa levar, mas não está tomada pelo êxtase dos participantes do bacanal, nota-se que apesar das numerosas referências ao deus do vinho, um clima melancólico perpassa o poema, como se pode perceber na última estrofe, em que o eu lírico apresenta-se “extático”, ou seja, sem participar diretamente do festejo de Baco. Demonstra ter muita vontade de usufruir, mas participa mais como expectador.

O poema apresenta ainda a relação entre vinho, liberdade, êxtase, pois o estado de êxtase é atribuído à bebida e à obscenidade, conforme nos descreve a passagem “venenos obscenos”. Essa relação é estabelecida através da gradação de estado orgiático: êxtase → sexo → liberdade que é proporcionada pela embriaguez do vinho.

TRAGÉDIA BRASILEIRA

“Tragédia brasileira” é um dos poemas que compõem a obra *Estrela da manhã*, o quinto dos livros de Bandeira, publicado em 1936.

A análise das representações do trágico na obra de Bandeira é considerada a partir das representações da visão trágica do mundo e do destino trágico dos homens.

Bandeira não escreveu tragédia, mas a proximidade entre sua obra e a dos antigos tragediógrafos é identificada no esforço de estruturar as emoções desordenadas.

Semelhante ao propósito dos gregos, que encenavam conflitos entre o indivíduo e a ordem estabelecida pelo estado ou por sistemas religiosos, a representação do trágico na poética de Bandeira consiste na defrontação do homem com seu destino, na face trágica da sociedade e nas ações humanas destinadas ao fracasso. E esses três aspectos são encontrados no poema:

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade.
 Conheceu Maria Elvira na Lapa- prostituída, com sífilis, dermite nos
 dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
 Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio,
 pagou médico, dentista, manicura...Dava tudo quanto ela queria.
 Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um
 namorado.
 Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada.
 Não fez nada disso: mudou de casa.
 Viveram três anos assim.
 Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.
 Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra,
 Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói,
 Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi,
 Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...
 Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de
 inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em de
 cúbito dorsal, vestida de organdi azul. (BANDEIRA, 1993, p. 160)

O poema aproxima-se de uma notícia policial: os personagens têm nome e características sociais bem definidas.

Misael apaixonou-se por Maria Elvira, “prostituta, com sífilis, dermite nos dedos (...) e os dentes em petição de miséria”, ou seja, não se trata de uma mulher atraente. Tratados os males de Maria Elvira, instalada num “sobrado do Estácio”, desencadeia-se na vida do casal o conflito sem saída.

Esse conflito é causado, de um lado, pela compulsão dela em trair desmedidamente e, de outro, pela mansidão e persistência de Misael, que foge das soluções extremas e do lugar das traições, mudando de casa.

Maria Elvira e Misael percorrem então as ruas do Rio de Janeiro, até encontrarem seu destino trágico na Rua da Constituição. O poeta escolhe como cenário do desfecho dos amantes uma rua que tem o nome do conjunto de leis que regulam a vida cívica e a relação entre o cidadão e o Estado. E é exatamente à sombra desse suposto ordenamento da vida em sociedade que “privado de sentidos e de inteligência” elemento trágico (loucura), tomado pela agueira da razão, que Misael encontra o destino do qual tanto tentou fugir e mata a mulher amada.

A quantidade demasiada de tiros (seis) e a quantidade exagerada de ruas assinalam o descomedimento dos personagens, mostrando que os dois ultrapassam os limites, uma de trair, o outro de suportar a traição.

O título do poema contextualiza o sentimento trágico universal na realidade particular brasileira, isso se adequa à proposta modernista de explicar o país. O poeta representa o trágico recorrendo a personagens humildes: o pequeno funcionário público e a prostituta. Aproxima os gêneros lírico e épico ao construir o poema como uma crônica policial, que narra, em linguagem coloquial, a tragédia urbana.

Assim como os artigos tragediógrafos encenavam os conflitos da sociedade grega, ordenando as emoções dos cidadãos, Bandeira “encena” um conflito da sociedade em que vive, retomando o sentimento trágico que atravessa os séculos.

Ele se utiliza de um tema banal (cotidiano) para representar o viver popular, prática essa comum a Bandeira e aos demais modernistas. O emprego do cotidiano como tema constitui uma linguagem poética diferenciada do convencional.

O poema se utiliza da paisagem carioca como pano de fundo para elaborar um percurso social, a partir de um roteiro com lugares em que situações como a de Misael são comuns. A enumeração de várias ruas e bairros cariocas transmite ainda a sensação de que o poeta estaria em todos os lugares.

RIMANCETE

O poema “Rimancete” pertence ao livro *Carnaval* – no qual também encontramos o célebre poema “Os sapos” -, publicado em 1919.

À dona de seu encanto,
 à bem-amada pudica,
 Por quem se desvela tanto,
 Por quem tanto se dedica,
 Olhos lavados em pranto,
 O seu amante suplica:
 O que me darás, donzela,
 Por preço do meu amor?
 - Dou-te os meus olhos (disse ela),
 Os meus olhos sem senhor...
 - Ai não me fales assim!
 Que uma esperança tão bela
 Nunca será para mim!
 O que me darás, donzela,
 Por preço do meu amor?
 - Dou-te meus lábios (disse ela),
 Os meus lábios sem senhor...

- Ai não me enganes assim,
 Sonho meu! Coisa tão bela
 Nunca será para mim!
 O que me dará, donzela,
 Por preço de meu amor?
 - Dou te as minhas mãos (disse ela),
 As minhas mãos sem senhor
 - Não me escarneças assim!
 Bem sei que prenda tão bela
 Nunca será para mim!
 O que me darás, donzela,
 Por preço de meu amor?
 - Dou-te os meus peitos (disse ela),
 Os meus peitos sem senhor...
 - Não me tortures assim!
 Mentas! Dádiva tão bela
 Nunca será para mim!
 O que me darás, donzela,
 Por preço de meu amor?
 - Minha rosa e minha vida...
 Que por perdê-la perdida,
 Me desfaleço de dor...
 - Não me enlouqueças assim,
 Vida minha! Flor tão bela
 Nunca será para mim!
 O que me darás, donzela?...
 - Deixas-me triste e sombria,
 Cismo... Não atino o quê...
 Dava-te quando podia...
 Que queres mais que te dê?

Responde o moço destarte:
 - Teu pensamento quero eu!
 - Isso não... não posso dar-te...
 Que há muito tempo ele é teu... (BANDERA, 1993, p. 96)

O poema apresenta uma aproximação com a balada medieval. O título “Rimancete” faz referência ao poema narrativo escrito em redondilha maior.

Nele, há um diálogo em que o amante demonstra toda a sua devoção à mulher amada, por quem se mortifica. “Ai não me fales assim!/Que uma esperança tão bela/Nunca será para mim”. A cada oferta feita pela amada, o amante responde dizendo não ser merecedor, demonstrando sua submissão a essa mulher.

A coita amorosa no poema de Bandeira não é associada a uma escavação do sofrimento amoroso do eu, que deseja, em última instância, a morte, como acontecia no Trovadorismo. A coita está associada a uma tentativa de quebra dessa escavação por meio da realização amorosa, em busca da felicidade. O poema preserva aquilo que o mito do amor cortês tem de durável: o sofrimento associado ao amor.

A valorização do corpo, como aparece no poema, em detrimento à alma, ainda não é capaz de atenuar o aspecto doloroso das paixões.

No texto, notamos ainda a atribuição de valor à mulher que cede seu corpo - temática recorrente à poesia de Bandeira.

Quanto aos aspectos formais, o poema apresenta estrutura paralelística, conservando praticamente a mesma estrutura formal, com pequenas mudanças em uma ou outra palavra. Identificamos também a presença de um refrão, que se constitui pelos versos: “O que me darás, donzela,/Por preço do meu amor?”.

CANTIGA

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar.

Nas ondas da praia
Quem vem me beijar?
Quero a estrela-d'alva
Rainha do mar.

Quero ser feliz
Nas ondas do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar. (BANDEIRA, 1993, p. 152)

Integrante também da obra *Estrela da manhã*, o poema é composto de três quadras em redondilha menor, conforme a tradição popular da Idade Média, influência essa, percebida a partir do título “Cantiga”. Trata-se de uma brincadeira, pois o eu poético está diante do mar, confessando o desejo de aplacar suas dores nas ondas da praia.

Como mostram a 1ª e a 3ª estrofes, a água do mar fascina o eu lírico e aparece com poder de purificação. O eu poético afirma querer afogar-se. O afogamento no mar é razão de felicidade, pois morrer no mar seria uma forma de livrar-se de tudo e descansar (como aparece na última estrofe).

O poema traz relação formal com a Idade Média, porém a temática é inovadora, pois a coita não parece ser de amor e tem matiz existencial. O eu lírico deseja a paz e o amor que é celebrado pelo beijo da “estrela d'alva/Rainha do mar”, por quem anseia ser beijado. Esse desejo apresenta uma ligação com o idealismo platônico das cantigas de amor trovadorescas.

Apontamos ainda para o eufemismo utilizado pelo autor, que faz uso da expressão “descansar” em “Quero esquecer tudo/Quero descansar”, para representar a ideia de morte.

Finalmente, Bandeira estabelece a relação entre mar – o que é mais profundo -, e céu – aquilo que está mais elevado -, ao relacionar elementos marítimos e celestes em uma mesma estrofe: “Nas ondas da praia/Quem vem me beijar?/Quero a estrela-d'alva/Rainha do mar”.

TERESA

“Teresa” faz parte do quarto livro de Manuel Bandeira. *Libertinagem*, publicado em 1930, é a obra em que o poeta se assume realmente modernista.

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas. (BANDEIRA,
1993, p. 136)

O poema estabelece relações de intertextualidade com o poema “O adeus de Teresa”, de Castro Alves, ao também relatar o processo de conhecimento e descoberta amorosa entre o eu poético e Teresa.

Bandeira apresenta uma nova visão do romance cantado por Castro Alves, fazendo uso de lirismo irônico e transformador. “Transformador” porque “transformar” é o comportamento que domina a poesia moderna no que diz respeito tanto ao mundo como à língua e em “Teresa”, há liberdade na forma e na linguagem (características modernas).

A pontuação ocorre apenas no último verso do poema, a linguagem é coloquial e a temática amorosa é construída a partir de termos prosaicos. Esses recursos contribuem para a desconstrução do lirismo utilizado por Castro Alves.

O poema é composto por nove versos livres, distribuídos em três tercetos com esquema rítmico variado.

São três os encontros do casal relatados pelo eu lírico, e em cada um dos encontros, o tempo transcorrido provoca alterações nas impressões que o eu poético nutre em relação à Teresa.

O primeiro encontro entre os dois é frio, banal; chega a ser irônico, pois ele a vê de forma fragmentada (cara, pernas). Considera suas pernas e sua cara estúpidas e aparentemente, Teresa não desperta no sujeito lírico sentimento amoroso.

Na segunda estrofe, o eu poético amadurece a imagem que teve no primeiro encontro, ao sentir os olhos de Teresa mais velhos que o corpo. Destaca-se então a ideia de tempo transcorrido, capaz de realizar mudanças tanto no campo físico como no campo sentimental.

Na última estrofe, Bandeira lança mão de grande lirismo e realça um momento de profundo sentimento amoroso; o lirismo intenso se dá através da linguagem e da alusão à passagem bíblica, já que a fusão espiritual com o material rompe com o estilo moderno de desapego sentimental até então apresentado. A citação bíblica apresenta um tom maior, mais elevado ao poema.

A ironia presente no poema demonstra o desapego à ideia de doação total ao amor, mas não a negação desse sentimento.

É o moderno reescrevendo o romântico, é a desconstrução da seriedade romântica do poema de Castro Alves. A partir da redução através do processo irônico, o poema original vira uma caricatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nascido em Recife, onde passou parte de sua infância, já que, ainda nessa fase, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde residiu até morrer, Manuel Bandeira (1886-1969) foi autor de ampla produção literária, entre poemas, crônicas, correspondências, tradução e ensaios.

Juntamente com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, foi responsável pela consolidação do Modernismo no Brasil, promovendo o rompimento com o tradicionalismo poético – representado, na época, pelo Parnasianismo e pelo Simbolismo.

Estreou em 1917, com *A cinza das horas*, publicando a seguir *Carnaval* (1919), ambos ainda com resíduos parnasianos e simbolistas, mas já revelando um poeta de espírito renovador.

Com *Ritmo dissoluto* (1924), aproxima-se mais da estética modernista, graças ao predomínio do verso livre e à procura da “dissolução” da cadência rítmica tradicional, além da incorporação do corriqueiro e cotidiano.

O livro *Libertinagem* (1930) é definitivamente modernista, caracterizam-no a renovação da linguagem, a fuga do “belo” tradicional em poesia, a incorporação da linguagem coloquial e popular e a temática do dia a dia, com poemas tirados de notícias de jornal, de frases corriqueiras, orientados como os demais, por um tom irônico e, às vezes, trágico. Esses elementos prosseguirão em *Estrela da manhã* (1936) e estarão presentes nas obras seguintes.

O caráter geral de sua poesia é marcado ainda pelo tom confidencial, pelo desejo insatisfeito, pela amargura e por referências autobiográficas relacionadas com a sua doença, com os lugares onde morou (sobretudo no bairro da Lapa no Rio de Janeiro) e com a família. Profundo conhecedor da técnica de composição poética, por vezes aproveita-se das formas clássicas ou faz incursões às formas mais radicais das vanguardas, sem, contudo, perder a marca de absoluta simplicidade, predominante em sua obra.

Em sua obra, o aspecto biográfico, marcado pela tragédia e tuberculose, é poderoso, constando até em obras nitidamente modernas. Há, ainda, a marca da melancolia, da paixão pela vida e das imagens brasileiras. As figuras femininas surgem envoltas em “ardente sopro amoroso”, enquanto outros poemas tratam da condição humana e finita sem deixar de demonstrar o desejo de transcendência.

A poesia de Manuel Bandeira nasceu parnasiana e simbolista e foi, aos poucos, convertendo-se aos versos livres modernistas. Nesse percurso, porém, podemos identificar, em sua poética, marcas que caracterizam os diversos estilos literários, não se prendendo somente a estética A ou B.

Na produção poética de Bandeira, verificamos a existência de elementos característicos do dionisíaco – através do emprego de termos que se associam (ou apenas sugerem) às comemorações destinadas ao deus do vinho -; do trágico – a partir da temática da defrontação do homem com seu destino, na face trágica da sociedade e nas ações humanas destinadas ao fracasso -; do medieval – com elementos temáticos e

formais associados ao Trovadorismo -; e do Romantismo – lançando mão do lirismo irônico e transformador, que desconstrói a temática romântica.

Desse modo, tendo como ponto de partida para a nossa análise a Teoria da Residualidade Literária e Cultural, compreendemos que a produção literária de todo autor é fruto das leituras, das experiências, das influências por ele sofridas ao longo da vida e que, ao criar um texto, esse autor transfere, mesmo de forma inconsciente, toda essa bagagem cultural para essa nova obra que se delineia à sua frente.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira** – 36ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

_____, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

_____, Manuel. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. II.

EURÍPEDES. **As bacantes**. Tradução Mario da Gama Kury. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: **O Modernismo**: Coordenação e organização de Affonso Ávila. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1975.

LOBATO, Monteiro. Paranoia ou mistificação? In: **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 3ª edição, 1922.

MARTINS, E. D. O modernismo luso-brasileiro a um passo da idade média. In: **2º Colóquio do PPRLB – Relações Luso-Brasileiras**: deslocamentos e permanências. Rio de Janeiro, 2004.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Mentalidade e Residualidade em Memória corporal, de Roberto Pontes**. Fortaleza, 2007. 131 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, 2007.

A DRAMATICIDADE TRAGICÔMICA DE MACHADO DE ASSIS

Michele Eduarda Brasil de Sá³⁸

Resumo

Para além dos rótulos de “escritor romântico” em sua primeira fase e “realista” na segunda, Machado de Assis é considerado como um precursor do Modernismo brasileiro. Seus romances são carregados de ironia e de “pistas falsas” – parecendo romances românticos, mas na verdade exigindo um leitor mais crítico – tais como ainda não se tinha visto na literatura nacional. Este artigo mostra dois aspectos da inovação do romance machadiano: a forma dramática e, a partir dela, a expressão tragicômica.

Palavras-chave: Machado de Assis; dramaticidade; romance tragicômico.

Abstract

Beyond the labels of “romantic writer” in his first phase and “realistic” in his second, Machado de Assis is regarded as a precursor of Brazilian Modernism. His novels are loaded with irony and “false clues” – seeming romantic novels, but actually requiring a more critical reader – such as it hadn’t been seen by then in national literature. This paper shows two aspects of innovation in his novels: dramatic form and, from it, tragicomic expression.

Keywords: Machado de Assis; dramaticity; tragicomic novel.

INTRODUÇÃO

Nem “leite romântico”, nem “rosbife naturalista”. A obra de Machado de Assis transcende toda e qualquer classificação. Sua originalidade repousa sobre duas colunas: a forma dramática e a mundividência tragicômica. (SOUZA, 2005, p. 1 e 19.) Em seus romances podemos perceber a construção cuidadosa de dramas de caracteres – que se sobrepõem aos dramas de ações – em que as circunstâncias se configuram trágicas para os personagens, mas cômicas para o narrador.

Por ter desenvolvido uma narrativa *sui generis*, diferente de tudo o que até então se tinha visto na literatura brasileira, Machado de Assis teve vários críticos. O primeiro deles, Sílvio Romero, parece ter feito uma análise um tanto reducionista do romance machadiano, chegando a criticar a fluência, o vocabulário, o “humor” (grifo do autor), as idéias. (ROMERO, 1897, p. 67) Alguns outros, mesmo louvando-lhe o estilo, não deixam de

38 Professora Doutora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em lotação provisória na Universidade de Brasília (UnB).

salientar que era de família pobre, que não frequentara escola, que nunca saíra do Rio de Janeiro, por exemplo:

Chegamos agora ao escritor que é a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura, Joaquim Maria Machado de Assis. No bairro popular, pobre e excêntrico do Livramento, no Rio de Janeiro, nasceu ele, de pais de mesquinha condição, a 21 de junho de 1839. Nesta mesma cidade, donde nunca saiu, faleceu, com pouco mais de 69 anos, em 29 de setembro de 1908. A data do seu nascimento e do seu aparecimento na literatura o fazem da última geração romântica. Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que tendo atravessado vários momentos e correntes literários, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardando sempre a sua isenção. São obscuros e incertos os seus começos, os informes que deles há, duvidosos ou suspeitos. (VERÍSSIMO, 1915, p. 178)

Estas observações podem ser consideradas favoráveis à imagem de Machado – na medida em que revelam os obstáculos superados por aquele que foi, segundo tantos, o maior escritor da literatura nacional – ou depreciativas; tudo depende de quem lê. Não fossem as palavras “mais alta expressão do nosso gênio literário” e “mais eminente figura da nossa literatura” logo no início do parágrafo, diríamos que se trata da opinião de alguém que o despreza. Durante algum tempo e dentro de certos contextos, a crítica literária tomou como parte de seu trabalho pesquisar a vida pessoal dos autores para aprofundar o conhecimento de sua obra – isto explica os termos do comentário citado.

O texto citado é do início do século XX – logo, deduz-se que método e perspectiva estão desatualizados. Porém, volta e meia aparece alguém para tentar diminuir e até mesmo ridicularizar Machado de Assis, atribuindo-lhe intenções (que não podem ser provadas, dado o seu caráter subjetivo), como o poeta e dramaturgo Geraldo Carneiro, que afirmou em publicação no jornal carioca *O Dia* que “com seu obstinado esforço de embranquecimento, Machado de Assis foi uma espécie de precursor de Michael Jackson” (REVISTA VEJA, 2000). Depois do trabalho de críticos como Roberto Schwarz e John Gledson, que estudaram profundamente não só a vida mas principalmente a obra de Machado de Assis e dialogaram com a filosofia, com obras de outros escritores, com a história, a sociologia, enfim, repensando a obra machadiana a partir de múltiplas perspectivas, esta visão depreciativa de Machado de Assis está praticamente superada.

É fato que muitas vezes se fez menção à sua vida pessoal. É fato também que Machado de Assis fugiu aos paradigmas, em praticamente tudo. Sua própria

trajetória foi uma grande ironia – no sentido etimológico da palavra: um “questionamento”, uma “interrogação”. Para cada questionamento, cada dúvida, uma resposta da qual se deve desconfiar, para ser posta à prova depois, já que ela nunca estará na superfície, mas na leitura profunda e no olhar crítico. Por exemplo: John Gledson, ao escrever sobre o romance *Dom Casmurro* em seu *Machado de Assis: impostura e realismo*, classifica este romance como realista, dada a "intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando" (GLEDSON, 1991, p. 13). Já em *Machado de Assis: ficção e história*, Gledson assente que há, na ficção machadiana, organização e originalidade na forma de interpretar o processo histórico brasileiro – o que faz com que insistir em “rotular” Machado de Assis seja um erro.

Já em seu primeiro romance, *Ressurreição*, em que se percebe a ironia começar do próprio título, Machado dá ao personagem Félix (não poderia haver nome mais irônico) esta nuance tragicômica. Um pretense galã, de amor volúvel e de personalidade narcisista, Félix se apaixona pela viúva Lívia (talvez se possa fazer uma comparação do nome da personagem ao verbo *to live*, “viver”, o que também seria irônico) e se torna cego de ciúmes de tal forma que inviabiliza o relacionamento. A desconfiança que Félix tem de Lívia faz que ela se afaste cada vez mais. Félix tem ciúmes até mesmo do marido morto de sua amada. A situação é terrível, é trágica para os personagens, mas é tão grotesca e absurda para o narrador e o leitor que se constitui, ao mesmo tempo, cômica. Mesmo depois da separação, vendo a clausura e a tristeza de Lívia, ele chega a pensar que ela está apenas fingindo, dissimulando. Assim encerra o romance:

Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: "perdem o bem pelo receio de o buscar". Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões. (ASSIS, 1994, p. 89)

Machado de Assis cita uma frase de Shakespeare (“a reflexão do poeta”), de *Medida por medida*, em que o opressor depois se torna o oprimido. Shakespeare é citado também na “Advertência”, no início do romance, quando se faz alusão ao drama de caracteres mencionado anteriormente: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o

esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres (...)” (ASSIS, 1994, p. 2). Daí pode-se não só pensar em Félix e Lívia, protagonistas do romance, mas também no conflito que há entre o Félix amoroso e o ciumento, dois em um só. O homem tem pelo menos duas personalidades em conflito, e o subjacente é que é verdadeiro. Muitos monólogos são, na verdade, “monodialogos”: um homem fala com outro homem, que é ele mesmo. O homem é no mínimo duplo, às vezes múltiplo. Esta duplicidade/multiplicidade intensifica o caráter dramático da obra e, conseqüentemente, amplia os horizontes do trágico e do cômico no romance. Quanto à citação, em se tratando de drama, Shakespeare é indubitavelmente um grande inspirador.

Em *Iaiá Garcia*, segundo romance de Machado de Assis, a tragicomicidade se mantém. A protagonista, pretensa heroína romântica, é tão inconsistente, tão fraca, que pensa até em desistir de seu grande amor, Jorge, para se casar com Procópio Dias, personagem de aspecto quase ridículo. Iaiá Garcia primeiro desconfia que sua madrasta Estela ama Jorge e deixa-se consumir por esta dúvida e pela indecisão. Esta é a “tragédia” de Iaiá. Há, ainda, a “tragédia” de Jorge, que, fraco de todo, não sabe se deve escolher o amor que tem por Iaiá ou se deve dar ouvidos aos conselhos da mãe, que deseja para ele uma nora de maior beleza, educação, poder aquisitivo, enfim, uma nora idealizada – que, na verdade, nunca existirá. Estes impasses são trágicos para os personagens, mas o narrador os apresenta de maneira tal que se tornam tragicômicos.

Iaiá sente ciúmes da madrasta com o pai; da madrasta com Jorge; do pai com Jorge; do pai com a madrasta; enfim, está sempre insegura, de forma que ama a cada um deles, mas tende a afastar-se quando, por ciúmes, pensa não ser correspondida. Quando vem a saber das notícias da viagem em último lugar, depois de Jorge e da madrasta, enche-se de ressentimento; consternada por sentir-se excluída, aumenta seu ódio por Jorge, ou, ao contrário, faz que aumente o seu amor. “E essas duas forças, uma de impulsão, outra de repulsão, tendiam a esbarrar-se, no caminho de seus destinos.” (ASSIS, 1988, p. 93) Enfim, Luís Garcia morre, Estela vai embora e Iaiá casa-se com Jorge. Dos três, ela só poderá ter um junto a si, para que os ciúmes e a insegurança não a derrotem. Iaiá parece uma típica heroína romântica, daquelas que se casam no final. Contudo, a sua “felicidade para sempre” depende de manter a madrasta bem longe.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a figura do defunto autor (que é um narrador nem vivo, nem morto) evidencia o elemento tragicômico, em que a alegria da vida tem relação dialética com a tristeza da morte, a tal ponto de se poder ligar também a tristeza à vida e a alegria (pela liberdade) à morte, através do princípio da

reversibilidade dos contrários, inerente à obra machadiana. (SOUZA, 1992, p. 336) A morte, vista de maneira geral como desfecho trágico, se abre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como princípio cômico do romance. A própria dedicatória é tragicômica: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (ASSIS, 1997b, p. 15).

A essência dramática da narrativa machadiana pode ser bem ilustrada nos capítulos LI e LII. Neles, há um conflito a respeito dos cinco contos de réis que Brás Cubas encontrara em Botafogo. Entregá-los ou não? Um mesmo fato, um só personagem, mas reações contrárias, intermitentes, conflitantes. A tensão entre virtude e vício é a composição de um drama de caracteres (SOUZA, 1992, p. 339).

O estilo machadiano neste romance apresenta um equilíbrio entre o trágico e o cômico. Há espaço para um e outro, e para as variações que o espírito criativo do autor venha a externar. É do ser humano ter momentos de tristeza e de alegria, de tragédia e de comédia. A quem o considera “cínico”, Machado responde ironicamente, chamando-o “alma sensível”:

Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Smirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tirta o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. (ASSIS, 1997b, p. 84)

Em *Quincas Borba*, é o mesmo o nome do dono e o do cão – o que por si só já é cômico. Rubião recebe a herança de Quincas Borba com a incumbência de cuidar também do cachorro. Professor de origem pobre e salário baixo, Rubião passa a um nível privilegiado quando vai morar na mansão em Botafogo e percebe, enfim, o que Quincas Borba queria dizer com o seu Humanitismo. De forma quase maquiavélica – ou maquiavelista, melhor dizendo – não se sabe até que ponto Rubião lamenta ou se alegra: “Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...” (ASSIS, 1997c, p.17).

Em seu trágico fim, porém, Rubião perde a fortuna, enganado por Cristiano Palha e Sofia. Rubião não tinha força nem astúcia para manter-se na cadeia de antropofagia social do Humanitismo – uma clara paródia ao Positivismo. Da mesma forma como tudo veio, tudo foi embora – é cômica a ascensão, e também a queda de quem nada fez por merecer. Não merecia subir, nem merecia cair. Deveria causar compaixão, aos moldes da tragédia clássica, mas eis de volta o “cinismo” machadiano: o cão equivale ao Quincas Borba, até pelo nome se identifica com ele. O cão é seu melhor companheiro. Só o cão vale a fortuna, um cão que parecia gente, que “tinha coisas de sentimento”, quase tão humano quanto Rubião ou Quincas (ASSIS, 1997c, p.24).

Em *Esau e Jacó*, temos Pedro e Paulo, irmãos gêmeos, sendo um monarquista e o outro republicano. De maneira sutil, Machado sugere que Monarquia e República no Brasil não têm diferenças, pois o problema está longe de ser a forma de governo. Tanta sutileza – ou nem tanta assim – passa despercebida, a ponto de alguns críticos considerarem Machado de Assis alheio ao nacional, pelo fato de ele não ter inserido as belezas naturais brasileiras em seus romances. Se não estivesse atento às questões políticas de seu tempo, jamais haveria um capítulo como o LXII, intitulado “Pare no D” (ASSIS, 1975, p. 89). Não faria diferença falar sobre o nome de uma confeitaria, no meio do romance. Também não haveria o escândalo da frase: “emancipado o preto, resta emancipar o branco” (ASSIS, 1975, p. 55).

Ambos, Pedro e Paulo, se apaixonam por Flora, e ela por eles, reativando a tradição do triângulo amoroso. Eis uma pista falsa, que induz o leitor raso à idéia de que se trata de um romance romântico. Mas a questão é bem mais profunda: eles são um; ela é, na verdade, duas – uma que ama Pedro, outro que ama Paulo. Por não escolher um nem poder ficar com os dois, sofre. “Então as duas, tristeza e alegria, agasalharam-se no coração de Flora, como as suas gêmeas que eram” (ASSIS, 1975, p. 100). Quando um está presente, mas o outro não, ela está ao mesmo tempo alegre e triste. O drama tragicômico de Pedro, Paulo e Flora alerta o leitor (vale dizer, o leitor intérprete, que tem “quatro estômagos no cérebro”, como quer Machado de Assis) mais uma vez para o fato de que cada indivíduo, apesar de ser um, é, no mínimo, duplo, podendo ser até múltiplo. Não é só alegria, nem só tristeza. O ser humano é complexo; o romance machadiano busca explorar esta complexidade.

Porém, o maior exemplo do caráter tragicômico do romance machadiano é, sem dúvida, o personagem principal de *Dom Casmurro*, Bento Santiago (que é *bento*,

santo e Iago ao mesmo tempo, a contradição em pessoa).³⁹ É imprescindível observar o narrador multiperspectivado e perceber que Bentinho e Dom Casmurro não são a mesma coisa, embora a sua identificação seja praticamente inevitável. Como diz Ronaldo de Melo e Souza:

A interpenetração dinâmica dos estilos literários corresponde ao estatuto multiperspectivado do narrador. Bento Santiago se nos apresenta nas múltiplas figurações do ator enamorado e ciumento, do espectador amorável e irônico, do narrador que se defende e se acusa, do narrador que incrimina Capitu e do defunto autor que encena o drama tragicômico de sua vida pretérita. A inobservância do multiperspectivismo narrativo de Dom Casmurro compromete o alcance exegético da recepção crítica do romance. (SOUZA, 2003, p. 158)

O narrador assume diferentes pontos de vista sem, no entanto, se confundir com qualquer personagem. A complexidade deste narrador, contudo, acabou por restar em plano inferior na análise que, pelo menos na maior parte das aulas de literatura brasileira nas escolas, não consegue ir mais profundo que o nível da mera trama de adultério. Como diz John Gledson (1991), “o leitor se envolve na trama sem compreender de todo o que está correndo, ou aonde está sendo conduzido, de modo que, quando começa a perceber, já perdeu a capacidade para julgar como observador parcial” (GLEDSON, 1991, p. 26). O próprio leitor se vê enredado na complexidade deste narrador.

Bento Santiago é o “Otelo” brasileiro, a desconstrução do Otelo de Shakespeare, este, sim, um personagem verdadeiramente trágico. Otelo mata Desdêmona porque, apesar de amá-la, a fidelidade dela foi questionada. Ela não pode apenas ser fiel, ela tem que parecer fiel aos olhos da sociedade. A voz do Iago de “Otelo” ressoa dentro da consciência de Bento. Em outras obras, Machado faz alusões a obras de Shakespeare, incluindo algumas citações, mas a referência ao bardo é mais evidente em *Dom Casmurro* que em qualquer outra de suas obras.

Bentinho não tem estofô moral nem personalidade para ser um “Otelo”. Ele é fraco, influenciável, sem atitude. Suas reações são patéticas. São sempre os outros (sua mãe, depois Capitu) que tomam as decisões por ele. Ele vai para o seminário

³⁹ “(...) Bento Santiago não tem caráter definido, mas assume múltiplos caracteres no decurso de sua existência.” (SOUZA, 2003, p. 153)

porque a mãe quer. Ele precisa da ajuda de Capitu para convencer a mãe de que ele deve deixar o seminário. As reações dele são pensadas, mas não saem do seu pensamento, não se concretizam (GLEDSON, 1991, p. 169). Aliás, como diria o próprio Dom Casmurro, ela foi mais mulher do que ele, homem. Capitu, apesar da dúvida do adultério, preserva sua força e não se vê diminuída até o fim. Já Bento Santiago passa toda a sua vida sofrendo, pode-se deduzir que muitas vezes sem necessidade, desconfiando de Capitu – “emprenhado pelo ouvido”, como as éguas iberas de Tácito, emprenhadas pelo vento (ASSIS, 1997a, p. 87).

CONCLUSÃO

Enfim, dados estes exemplos da obra de Machado de Assis, conclui-se que o seu romance tragicômico o transforma no primeiro escritor moderno *de fato* da literatura brasileira. A sua ironia, a sua composição dramática baseada em caracteres (e não em ações, como as narrativas tradicionais, descritivas e quase nunca propiciadoras de reflexão crítica) e o seu caráter tragicômico foram inovações às vezes mal interpretadas.

Machado de Assis não é romântico nem realista – ele simplesmente resiste à visão monocular, maniqueísta, alienante. Embora não fosse declaradamente engajado em nenhum projeto político, foi acusado de estar alheio à realidade política do país – o que não se comprova, lançando-se um olhar mais atento às evidências em sua obra, como, por exemplo, os gêmeos monarquista e republicano em *Esau e Jacó* ou o Humanitismo de *Quincas Borba*, paródia do Positivismo que influenciou tantos intelectuais da época.

Tragicidade e comicidade andam em equilíbrio em sua obra; por isso, nenhum de seus personagens pode ser considerado rigorosamente um “herói romântico”. No entanto, alguns deles pareciam encaixar-se neste perfil. Compreender Machado exige um leitor que alcance águas mais profundas, mas as suas “pistas falsas” e sua ironia nem sempre percebida ao leitor superficial de certa forma ainda o consagraram no âmbito de grandes autores nacionais. Vítima de um discurso preconceituoso e não poucas vezes até difamatório, teve seus romances – bem como o restante de sua obra – revisitados nas últimas décadas. Não pôde, contudo, ver provada a sua genialidade: estava muito à frente de seu tempo.

REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Klick/O Globo, 1997.

_____. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Ática, 1975.

_____. **Iaiá Garcia**. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick/O Globo, 1997.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: Klick/O Globo, 1997.

GLEDSON, J. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROMERO, S. **Estudo comparativo da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897. Apud SOUZA, 1998, p. 67.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “O defunto autor em Dom Casmurro”. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga e TELAROLLI, Sylvia (org.). **Faces do narrador**. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora, 2003. p. 151-172.

Veja essa. Revista Veja, 08 de setembro de 2000. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/200900/vejaessa.html>> Acesso em: 12 mar. 2014.

_____. “O estilo narrativo de Machado de Assis.” In: SECCHIN, Antonio Carlos, ALMEIDA, José Maurício Gomes de e SOUZA, Ronaldo de Melo e (org.). **Machado de Assis – uma revisão**. Rio de Janeiro, In-Folio, 1998, 65-79.

_____. **O princípio da reversibilidade em Machado de Assis**. Revista Humanidades. Brasília, n. 29, p. 335 -345, 1992.

_____. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Texto apresentado no Colóquio de Literatura organizado pela UERJ (São Gonçalo, RJ), 2005. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/palestras/ronaldesdemeloessouza.pdf>> Acesso em: 14 mai.2012

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura brasileira**. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>> Acesso em: 18 mai.2008

LÍNGUA GUATÓ: RISCO DE EXTINÇÃO

LANGUAGE GUATÓ: RISK OF EXTINCTION

Patricia Damasceno Fernandes⁴⁰
Natalina Sierra Assêncio Costa

Resumo

Este artigo tem por objetivo relatar o problema do risco de extinção de uma das línguas indígenas do nosso estado de Mato Grosso do Sul a língua Guató. Além disso, fatores relacionados à etnia Guató como: a origem, a história e costumes serão elencados no trabalho. Sabemos que a língua de uma comunidade é parte de suas tradições e cultura e que a perda desta tradição significa que elementos externos a aquela comunidade começam a ser dominantes e as novas gerações acabam por não conhecer algo relativo às suas raízes, por isso então é importante preservar a língua materna das comunidades indígenas.

Palavras-chaves: Língua Guató, Risco, História, Cultura, Extinção.

Abstract

This paper aims to report the issue of the risk of extinction of one of the indigenous languages of our state of Mato Grosso do Sul to Guató language. Furthermore, factors related to ethnicity Guató as the origin, history and customs will be listed in the job. We know that the language of a community is part of their culture and traditions, and that loss of this tradition means that the external elements that community begin to be dominant and new generations end up not knowing anything concerning their roots, so then it is important preserve the native language of the indigenous communities.

Keywords: Language Guató, Risk, History, Culture, Extinction.

O POVO GUATÓ

⁴⁰ Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Pós-graduanda Lato Sensu na Universidade Candido Mendes. E-mail: damasceno75@gmail.com
Professora Doutora da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: natysierra2011@hotmail.com

Os Guatós são considerados povo do pantanal, sua ocupação se deu inicialmente toda a região sudoeste do Mato Grosso do Sul o que atualmente seriam os territórios pertencentes ao Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Bolívia. De acordo com Susnik (1978, p. 19), este grupo linguístico é originário do tronco Macro-Jê.

Conforme dados da Fundação nacional a história dos Guatós pode ser explicada da seguinte forma: após a extinção das tribos Guaxarapós e Paiaguás, os Guatós ficam conhecidos como os últimos índios Canoeiros do Pantanal. Eles se organizam em famílias nucleares, característica que os difere das demais etnias indígenas que vivem em grandes aldeias.

Na primeira metade do século XVIII quando os bandeirantes paulistas descobriram ouro em Cuiabá o povo Guató perdeu grande parte de seu território e só não foram extintos como as outras etnias da região devido a sua organização social que impediu a propagação de doenças além-mar e minimizando as perdas provocadas por guerras de extermínio realizadas pelos conquistadores.

Entre 1950 e 1970 os Guatós foram considerados extintos pelo governo brasileiro sem antes terem realizado nenhuma espécie de pesquisa para saber quantos índios desta etnia ainda viviam.

Em 1980 com a ajuda dos missionários salesianos, os Guatós iniciaram seu processo de reconhecimento e fortalecimento de identidade, lutando pela posse da ilha Ínsua no Mato Grosso do Sul. Em 1996, ano em que o governo reconheceu oficialmente a Ilha Ínsua, como área de Proteção Indigenista.

De acordo com Costa (2002, p.29) as famílias da etnia guató sobrevivem da pesca, caça, cultivo de pequenas áreas com plantações de abóbora, mandioca, cana-de-açúcar, banana, feijão etc.

Costa (2010, p.22) nos conta ainda que por meio de matérias recolhidos na região do Pantanal os Guatós confeccionam artesanatos. “Com a amarração de talos de aguapé, as artesãs tecem esteiras, cestos e tapetes; com folhas de acuri, confeccionam abanos e, com folhas de lança, fazem pequenos utensílios, como bolsas e potes”.

Um dos costumes da etnia guató que vai além do patamar da alimentação e representa força e coragem para o guerreiro Guató é a caça as onças.

O ato de caçar a onça reveste-se de valor simbólico, pois ultrapassa a questão de fonte de alimentação: a valorização do guerreiro. O caçador índio procura, a princípio, enfurecê-la, ferindo-a, ligeiramente, com sua flecha. Quando a fera, irritada, atira-se contra o Guató, este a espera de pé, imóvel, crava-lhe a

zagaia, - lança curta, armada com um osso de jacaré ou espigão de ferro, conseguido por troca com os não-índios. Para os homens Guató, quanto mais onças caçar, maior o seu prestígio como caçador. (COSTA, 2002, p. 30).

No entanto essa atividade tem tido dificuldade devido à extinção de animais e o desmatamentos de áreas indígenas.

A LÍNGUA COMO RIQUEZA DE UM POVO

A língua Guató até 1960 era classificada como língua isolada, em 1970 o linguísta Aryon D. Rodrigues com sua publicação línguas ameríndias propôs que a língua guató era originária do tronco Macro-Jê.

A língua Guató pode ser explicada da seguinte forma:

É uma língua tonal (ou seja, o tom alto ou baixo de uma vogal modifica o significado das palavras), predominantemente aglutinante com respeito à formação das palavras, apresenta marcas de ergatividade (os marcadores de sujeito dos verbos transitivos e intransitivos são diferentes) e é do tipo VSO (a ordem predominante é verbo-sujeito-objeto). Um sistema numeral de base quinária até o número 20 e decimal para os demais é uma das características que a distingue da maioria das línguas indígenas brasileiras. (PALÁCIO, 1987: 75).

Como podemos perceber a língua Guató é bem particular não possui semelhanças com outras línguas indígenas o que a faz ainda mais importante e única. Na visão da sociolinguística o que pode existir de pior nas pesquisas é a extinção de uma língua.

Obviamente, do ponto de vista da sociolinguística, não existe um estágio melhor ou pior de uma língua, desde que ela esteja sendo usada energeticamente por uma comunidade de usuários, servindo todas as suas necessidades comunicativas e expressivas. Para o lingüista, o único estado ruim para uma língua é quando ela começa a perder falantes nativos e entra em processo de extinção. (MCCLEARY 2007,39).

Numa visão geral das línguas indígenas no Brasil podemos ter noção de quantas línguas sofreram e continuam correndo risco de extinção; na época do

descobrimos que nosso país tinha por volta de 1175 línguas indígenas e depois da colonização cerca de 1000 línguas foram extintas.

A própria história dos Guatós explica a busca deste povo pelo reconhecimento perante a sociedade, de que são uma etnia indígena e que possui organização própria, cultura, costumes e tradições importantes para o Mato Grosso do Sul, isso nos faz pensar na língua, um elemento que representa uma nação, a morte de uma língua é o apagamento das ideologias de uma nação.

A língua de uma determinada sociedade é parte integral da sua cultura, e as distinções lexicais de cada língua tenderão a refletir traços culturalmente importantes de objetos, instituições e ou atividades na sociedade em que a língua opera. (LYONS, 1979, p.475).

Podemos verificar nas pesquisas sobre as comunidades Guatós como, por exemplo, na dissertação: Língua, Cultura e Sociedade Guató: universo léxico-semântico da fala indígena, da professora Doutora da UEMS, Natalina Sierra Assêncio Costa, que a língua guató é a riqueza deste povo, e que infelizmente está se perdendo, pois somente os falantes mais velhos da tribo dominam a língua materna Guató.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabendo a importância contida na língua materna de um povo quanto a seus valores sociais e culturais, resolvemos escrever este trabalho para estimular o interesse por línguas indígenas; para que as futuras gerações desta etnia possam saber a o valor da língua de seus antepassados; para que mais línguas não morram junto com seus últimos falantes nativos sem deixar nenhum vestígio para nós brasileiros que também fazemos parte desta história.

A responsabilidade pelo apagamento das ideologias dos povos indígenas é de todos nós, não podemos sufocar seus costumes, nem impor os nossos a eles, mais do que já os impuseram, agora o que podemos fazer é tentar salvar o que ainda restou desta riqueza, e para isso não preciso muito esforço, pois já se sabe que em muitas comunidades indígenas as escolas ensinam duas línguas para as crianças, a língua portuguesa e a língua da etnia da tribo, e isso pode ser implementado também nas comunidades Guató, pois pequenas mudanças podem trazer grandes resultados.

REFERÊNCIAS

COSTA, N. S. A. **Variações entoacionais na língua portuguesa falada por mulheres guatós**. 2010. (tese de Doutorado), p.22.

COSTA, N. S. A. . **Língua, Cultura e Sociedade Guató: universo léxico-semântico da fala indígena**. Assis-SP: Editora da UNESP-Assis/SP, 2002 (dissertação de mestrado). p.29,30.

Fundação Nacional do Índio. **Povos indígenas: Guató**. Disponível em:<<http://portal.mj.gov.br/dataPages/MJA63EBC0EITEMID62F2AA04BCDE40EA9921367E0C57803DPTBRNN.htm>>acesso em: 06 de abril de 2014.

LYONS, John. **Semantics1**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p.475.
MCCLEARY, Leland. **Sociolinguística**. Curso de Licenciatura em Letras Libras. UFSC. 2007, p.39.

PALACIO, Adair Pimentel. **Guató: uma língua redescoberta**. Ciência Hoje. V.5. nº 29, 1987, p.75.

SUSNIK, B. **Etnologia Del Chaco Boreal y de su Periferia** (Siglos XVI y XVIII). Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero”. (Los Aborígenes del Paraguay, 1), 1978.p.19.

**PÓS-MODERNIDADE E ESTUDOS DA CULTURA INDUSTRIAL:
REFLEXÕES ACERCA DOS CONCEITOS E PONTO LIMÍTROFE**

**POSTMODERNITY AND STUDIES OF INDUSTRY CULTURAL:
REFLECTIONS ABOUT CONCEPTS AND POINT NEIGHBORING**

Renato de Oliveira Dering⁴¹

Resumo

A presente pesquisa, em formato de ensaio, traz uma reflexão sobre alguns conceitos de pós-modernidade e os estudos de cultura, permeado pela evolução social. Ainda, traz apontamentos sobre a posição do sujeito em contraste aos tópicos acima citados.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Sujeito. Cultura industrial. Indústria cultural.

Abstract

This research, in essay format, brings a reflection on some concepts of postmodernism and cultural studies, permeated by social evolution. Also brings notes on the position of the subject in contrast to the aforementioned topics.

Keywords: Postmodernity. Subject. Industrial culture. Cultural industry.

Um dos fatores que afetam os estudos das humanidades neste novo século que mal começou são as consequências de todo um processo sofrido no século anterior, principalmente se levarmos em consideração a *libertinagem* do sujeito na sociedade e os não-limites das barreiras socioculturais. Todos esses pontos articulam o sujeito e a sociedade ao caminho do caos cultural e aos abusos das elites artísticas e elites minoritárias. Isto é, se um dia tivemos uma cúpula que indicava os rumos da arte, hoje não apenas a temos como também surge uma nova cúpula que define ou instaura o

⁴¹ Mestre em Letras (Concentração: Estudos Literários / Linha de Pesquisa: Literatura, cultura e sociedade) pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e Graduado em Letras - Português pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (FL/UFG). E-mail: renatodering@gmail.com

que é arte para as minorias. Entramos, portanto, na ironia moderna: a arte precisa ser definida em todas as esferas da sociedade.

A sociedade do século XXI, no entanto, não carece do que se instalem definições de arte, muito menos de boa ou má arte. O sujeito dessa sociedade está imerso no que ele quiser, pois tudo está ao seu alcance e ele tem o poder de decisão. Uma pessoa hoje pode ter acesso desde um livro de *best-seller* japonês até o discurso de Hitler em um de seus pronunciamentos da Segunda Guerra Mundial, ambos na originalidade.

É importante se ater que nas últimas décadas tivemos a passagem de um sujeito liberto para um *sujeito libertino*. Antes, preso por uma sociedade esmagadoramente raivosa com as diferenças, agora este sujeito se revolta com uma sociedade hipócrita que finge aceitar as diferenças. É justamente essa mudança que justifica o papel desse sujeito na sociedade atual e corrobora com uma necessidade de cúpulas das artes: a ironia social.

Com essa postura, as barreiras sociais se confundem cada dia mais e a cultura já não aponta mais aspectos de uma determinada nação. A sociedade do século XXI vive dos não-limites, ocasionados pela libertinagem de um sujeito que se omitiu durante décadas. No entanto, o problema concentra-se, agora, no que este sujeito se emite. O importante não é o que dizer, mas simplesmente dizer. O importante não é como aparecer, mas sim aparecer.

Como reflete Éderson Silveira, em seu artigo “Entre *selfies*, curtidas e subjetividades: sobre os sujeitos contemporâneos e o cuidado de si”, o sujeito age adotando certos padrões que não são deles, mas socialmente constituídos. Exemplificando sua posição, Silveira refere-se ao comentário do cantor Mick Jagger que não importa o que digam dele, desde que esteja/seja capa de revista.

A verdade é apenas uma: a sociedade não está preparada para o sujeito que ela produziu. A produção cultural e artística parte, primeiramente, da produção de uma sociedade que sofreu reflexos de todos os acontecimentos do final do século XIX e de todo o século XX. Consequentemente, todos esses eventos gerou a produção de um sujeito: o sujeito pós-moderno. Logo, para falarmos de todo esse arcabouço a ordem necessária é entender como surgiu essa sociedade dita como “pós-moderna”, tratada aqui como sinônimo de “pós-modernidade”, depois entender que tipo de produção de sujeito ela colocou no mercado, para aí sim, entender melhor sobre os estudos da cultura

industrial, proporcionando, evidentemente, reflexões sobre a indústria cultural. Após essas percepções adentrar ao ponto limítrofe nesse processo evolutivo.

PÓS-MODERNIDADE, MODERNO, MODERNISMO E OUTROS TERMOS ESSENCIAIS

Os últimos anos os estudos das ciências humanas sofreram com um aglomerado de novos conceitos e nomes para tentar definir os processos ocorridos nas últimas décadas. Para não prolongarmos na definição de conceitos que já são bem estabelecidos, uma vez que nosso objetivo centra-se no pós-moderno / pós-modernidade, citamos aqui Leila Perrone-Moisés (1998, p.180) para clarear duas postulações:

Modernidade e modernismo são termos que em nossa língua, e sobretudo no contexto literário, designam coisas diferentes. Empregamos modernismo para designar as vanguardas do início do século XX (as chamadas “vanguardas históricas”), e modernidade para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje.

Em seguida, a autora já aponta que:

A definição da pós-modernidade oscila, de autor a autor, entre o estabelecimento de uma periodização histórica, uma descrição de traços de estilo, ou uma enumeração de posturas filosóficas e existenciais. Além disso, os teóricos identificam frequentemente modernidade social com modernidade artística, estabelecendo uma relação direta e especular que nem sempre existiu. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.180)

Ao primeiro posicionamento da autora, nos certificamos de que é necessária mesma esta distinção, uma vez que os nomes se assemelham e, comumente, são usados como sinônimos. Outro ponto que é preciso entender que “pós-modernismo” se diferencia também por ser tudo o que veio depois do modernismo, enquanto vanguarda.

Contudo, ao segundo ponto, como já iniciamos a discussão na introdução, discordamos de seu posicionamento. Não se trata de confundir uma modernidade social com uma modernidade artística ou cultural, porém de perceber que elas se entrecruzam e estão inerentes uma a outra. Não é possível, em nosso entender, perceber uma sociedade pós-moderna sem que outros aspectos sejam vislumbrados. Assim como João do Rio “literarizou” a crônica no início do século, dando ao gênero, até então puramente jornalístico, um caráter estilístico, a evolução dessa sociedade deu ao sujeito sua

interpelação e modos de visão dessa sociedade, diferente do que vinha sendo feito antes e, por consequência, o sujeito deu a arte seu novo modo de perceber a vida, a arte e sua cultura. Como, então, dizer que essa relação é incoerente?

O problema quando se trata de definição para esses termos concentra-se no que Machado de Assis já apontava no início do século passado “é preciso alguma coisa mais que um simples desejo de falar a multidão”, isto é, abordando sobre o papel do crítico literário, Assis afirma que a crítica dominante é a não esclarecida, mas um tipo de crítica que se volta pela poder e necessidade em se falar algo para alguém, como se criticar/falar se tornassem verbos transitivos diretos e indiretos com a obrigatoriedade de complementos nominais e adjuntos adverbiais. Em outras palavras, não há apenas uma cultura industrial para as artes como para os críticos de artes. Daí surge o que Assis aponta: o erro produzirá o erro, pois uma crítica é, acima de tudo, uma análise. Portanto, nos inclinamos para as percepções sociais dessa sociedade dos fins do século XIX e início do século XX para entender o conceito de pós-modernidade.

PERSPECTIVAS SOCIAIS E HISTÓRICAS PARA CONCEITUAR PÓS-MODERNO/PÓS-MODERNIDADE

A sociedade do século XXI é uma sociedade libertina, pois os sujeitos que a fazem assim são. Mas essa libertinagem pode se comparar ao que os estudos da psicologia traçam sobre o adolescente, quando apontam que essa fase de descoberta do “eu” é um período de ressignificação em que o sujeito se confronta e se encontra a todo o momento.

Desde a mudança social e a ascensão da burguesia, que ocorreria na França no fim do século XVII, o sujeito percebe que é influente e influencia os rumos da história. Na verdade, o sujeito percebe que sem ele não há história da humanidade. Parece meio insana tal afirmação, mas o fato é este: somente com a tomada do poder de um dos maiores centros artísticos do mundo é que o homem se percebe como modificador. Consequente a esse evento, temos no século seguinte a percepção do homem enquanto força de trabalho que gera energia para a sociedade: o homem se torna produtor.

Esse brevíssimo resumo nos leva a entender a primeira etapa: o sujeito começa a se tornar consciente de seu poder e, em seguida, se transforma em um homem produtor não apenas de mercadorias, mas ideologias e produtor de outros homens, estes enquanto seres a serem preenchidos. O século XIX foi um período de grandes mudanças

no que tange a evolução da sociedade em todo o mundo. Diversos acontecimentos atingiram a Europa e as Américas. Contudo, todos esses eventos terão sua repercussão apenas no final do século em questão e até meados do século seguinte. O sujeito, apesar de começar a se perceber nesses séculos, não é dono de si. A sociedade ainda é impositiva e perturbadora para muitos. Podemos perceber tal fato quando verificamos que os movimentos contra a sociedade controladora começam a acontecer nesses dois últimos períodos.

O século XX, por sua vez, é o ápice, a eclosão desmedida desse período. Será justamente no século XX que o sujeito começa a se impor, principalmente depois dos efeitos devastadores das duas Grandes Guerras Mundiais. O século XX é responsável pelo aparecimento do cinema e sua difusão⁴², da televisão e sua propagação e da internet e seu poder de infestação. Tudo na sociedade atual trata-se de um efeito colateral do que os séculos anteriores não souberam lidar. Sem mais delongas, Hitler é um grande exemplo disso!

O sujeito advindo de todo esse aglomerado de eventos não conseguiu lidar com a rapidez com que as coisas iam acontecendo. Se, por um lado, a evolução nos deu a sociedade que conhecemos hoje, por outro ela nos deu também esse sujeito em conflito consigo, com a sociedade e um sujeito passivo perante a sociedade. Há todo tipo de discursos e poucos deles são peneirados pelo próprio emissor. Esse sujeito pós-moderno não se limita, pois não vê limites, não enxerga barreiras. O importante é dizer, pronunciar, falar, promover-se, inserir-se e só, nada além de se fazer presente. Mas tudo isso dentro de um padrão hipócrita que a sociedade foi se tornando e fazendo, pois o que o sujeito profere é aberto, desde que não diretamente: um falso eufemismo de ideologias não pensadas. O discurso direto deve ser utilizado nos meios de comunicação de massa com uma máscara social, porque o que eu digo é bom, mas o que eu digo usando uma máscara social é mais cativante e convincente. Contudo, o que eu penso de verdade ninguém sabe, nem eu. Eis a hipocrisia social qual abordamos.

Esse tipo de sujeito que nos leva a entender o conceito de pós-modernidade/pós-moderno. Se modernidade é o movimento que se iniciou no século XIX, a pós-modernidade é o zumbi desse movimento. Os libertinos descobriram que o rei morreu e queimaram as regras, mas elas não deixaram de existir por isso. Não se trata de algo ruim, nem bom; apenas é. Uma sociedade não vive da libertinagem, da

⁴² Tomamos aqui o início do século XX para esse processo, estando ciente que é no fim do século XIX que o cinema se inicia.

bagunça; mas essa resolveu viver e assim se encontra, em um estado latente de incompreensão do que realmente quer. Toda bagunça deve ser organizada, mas a organização que esse sujeito se propôs foge ao que ele realmente quer, uma vez que ele ainda não sabe o que quer.

Tomamos, portanto, pós-moderno/pós-modernidade como o período compreendido após a Segunda Guerra Mundial que acarreta a percepção do sujeito enquanto um ser liberto, que emite voz, produz ideologias e propaga ideais. Contudo, esse mesmo período é compreendido por um sujeito na busca de si, que confunde a liberdade que ganhou com a libertinagem de suas ações; emite voz, mas não se escuta; produz ideologias, porém ideologias passadas e não reconfiguradas/repensadas; propaga ideais, todavia não sabe se estes são os que realmente deseja. Por isso a complexidade na busca do eu enquanto sujeito.

CULTURA INDUSTRIAL E INDÚSTRIA CULTURAL: O SUJEITO QUE PRODUZ E O SUJEITO QUE CONSOME

Depois de perceber as consequências históricas e sociais que foram responsáveis pela produção desse tipo de sujeito, devemos entender o que esse sujeito produziu. Antes que falarmos em uma Indústria Cultural, tal qual já apontavam os estudos de Benjamin e Adorno, é preciso entender que a cultura em si é industrial por natureza. A produção de arte, produto de uma dada cultura, é o elemento de escape do sujeito e fonte de troca simbólica. O sujeito não produz arte apenas por gosto, porém por razões que o colocam em equilíbrio consigo e com a sociedade em que vive. A arte é um anseio social e a cultura é o que a sociedade produz inconscientemente na comunhão entre sujeitos e entre sujeitos e o meio. Grosso modo, toda cultura é industrial enquanto passível de compra e venda, simbólica ou não. O que aconteceu com a cultura no século XX e XXI é a percepção do sujeito que ela (a cultura) é mais rentável financeiramente que simbolicamente. Mas é vendendo o seu símbolo que se tem retorno de capital.

A troca de um quilo de arroz por uma galinha era boa na sociedade medieval, mas trocar um *best-seller* que te ajuda a “sumir” dos problemas por dinheiro te dá um galinheiro. É, de fato, a galinha dos ovos de ouro do século XXI. A cultura é um produto a ser vendido, pois a minha cultura é uma fuga da cultura do outro e assim por diante; sendo uma opção para mim, é algo que eu compraria. Vender um estilo de

vida americano no século XX foi a melhor expansão mercantil de todos os tempos. Os EUA sabiam que a imagem (poder simbólico de sua cultura) é a alma do produto. Por essa razão retomamos a ideia introdutória: não importa o que dizem de mim na página mil de uma revista, pois o que todos visualizam é meu rosto na capa.

Pode ser difícil analisar o que queremos de uma propaganda, contudo é muito fácil analisar o que não queremos. Logo, se a dificuldade é analisar o que queremos para nós, quando recebemos algo pronto tudo se torna cômodo. Isto é, se o que não sabemos que queremos já vem de forma clara, decidimos sempre pelo melhor, pois sabemos o que não é viável. Você prefere viver em uma sociedade em que vende favela e assassinos ou em uma em que a população vive em bons apartamentos em uma cidade cosmopolita? Creio não ser preciso identificar as cidades mencionadas e a cultura que se vende delas.

Entretanto é preciso perceber que a imagem dessa sociedade não se faz sozinha e desconexa, quem produz essa imagem é o sujeito que vive nela. O sujeito americano não quer ostentar uma vida medíocre, ele quer viver bem e quer que aquela seja sua realidade, ainda que maquiada. Se você vai para uma festa, você se veste bem para ser aceito; uma equação simples. O brasileiro, por sua vez, gosta de ostentar a diversidade, mas não sabe como fazer isso e se perde na promoção de sua cultura. Não entendam mal quando aponto na ostentação de diversidade, pois não acho errado, pelo contrário. O problema é não saber fazer o que propõe.

Observe como fazemos e vendemos nossa cultura: quem nunca se imaginou andando nas ruas do Leblon, no Rio de Janeiro, ao som de Tom Jobim. O mar ao lado em sintonia com o vento que sopra seu rosto e do outro lado, pessoas lindas caminhando. Depois ir a uma livraria, ainda no Leblon e comprar um ou dois livros, servidos de um café e uma boa conversa com algum amigo. Esse é um perfil traçado do Rio de Janeiro pelas novelas de Manoel Carlos. Mas, no entanto, temos um contraponto de perfil dessa mesma cidade maravilhosa: uma cidade de favelas, saneamento ruim e traficantes, onde ando na rua com um celular e logo serei assaltado.

Nos EUA a imagem é sempre boa e, até mesmo os assaltantes não vivem em uma situação precária como a mostrada por nós. Mas será que isso acontece por que fazemos parte de uma sociedade totalmente diferente? Claro que sim. Mas o ponto chave não é a realidade cultural, mas o que vendemos como valor simbólico para gerar o nosso retorno capital: queremos uma cultura em que possamos viver bem ou uma cultura em que precisamos nos impor todo dia pra (sobre)viver? Evidente que a

primeira, pois essa cultura de sobrevivência é justamente a cultura dos séculos anteriores, lembram? Mas agora o sujeito é libertino e por isso viver onde existe “liberdade” é melhor. Ou ainda, vive onde ele possa “escolher” como quer a sua liberdade.

A SOCIEDADE QUE PRODUZ É UMA SOCIEDADE QUE PRODUZ APARÊNCIAS

A partir do momento que a sociedade produz aparências, seus produtores também produzem aparências e por elas são atraídos. A sociedade do século XX e XXI é totalmente visual. Você é o que você usa, você quer o que vê. Foi-se a época que o belo era belo e o bom era subitamente belo, pois agora ninguém vê o bom, exceto se é postado no Instagram ou Facebook (sem ironia).

A obsessão por ter seguidores é o que autoriza e certifica os modos como esse sujeito do século XXI deve viver. Assim, como analisa Silveira no artigo supracitado, o sujeito dessa sociedade necessita se legitimar e isto ocorre apenas quando o outro o faz. É basicamente o que Foucault já apontava em Vigiar e Punir, quando fala sobre o panóptico. Existiu uma lei que regia o que era certo ou errado, o que se devia ou não fazer. Mas ainda que o rei esteja morto e a sociedade saiba, todos os sujeitos pertencentes àquela sociedade estão também te observando e julgando – sem a necessidade de um rei ou das leis desse reino –, por essa razão a busca do sujeito pelo “eu” se encontra no entrave da autenticação desse meu “eu” pelo “eu” do outro. Ocorre, portanto, que o sujeito só se consolida quando recebe a legitimação social, contudo essa sociedade, apesar de fingir aceitar as diferenças, possui inerente a ela a visão esmagadora e raivosa quanto às diferenças. O que é diferente ou não se parece nenhum um pouco comigo não é digno de viver na mesma sociedade que eu. Quem não vive minha cultura e minha sociedade não é aceito onde vivo. E se um sujeito pensa de uma maneira e age de outra, e o outro faz a mesma coisa, cria-se uma corrente protetora dos velhos hábitos: sociedade hipócrita quanto a aceitação das diversidades. Cito novamente Silveira para corroborar com essa ideia, pois “Entre o dizer de si, sobre si e o olhar do outro sobre mim está um terreno de investigações que podem “levantar o tapete” do que está por trás da naturalização dos saberes sobre si.”

A sociedade é visual. Desde a criação do cinema, no fim do século XIX até a inserção desse mesmo cinema na Era da Internet, a sociedade se tornou visual por natureza. É mentira quando disseram que uma foto vale mais que mil palavras, pois uma palavra rende muitas ideologias e essas ideologias rendem muitas histórias, que por sua vez promovem um tipo de sociedade e cultura existente e dialogam com outras sociedades e culturas. A língua nada mais é que a união da arte, cultura, sociedade e história de um povo. Exemplos podem ser obtidos facilmente nas palavras defenestrar e saudade, de origens e usos específicos e de determinadas línguas. Então, se uma imagem diz muito, uma palavra explica o não-dito.

O SUJEITO NOS NÃO-DITOS OU OMITIDOS DOS DITOS

O problema de uma palavra carregar consigo o não-dito se encontra no sujeito que não sabe explicar o que diz. Como vimos, o desejo do sujeito é ser intermitente, intransigente e libertino. O seu desejo de falar à multidão é tão grande que abafa, muitas vezes, seu pensamento e sua digestão do dito. Logo, a partir do momento que o dito é omitido, o sujeito fica nos não-ditos, que por sua vez são ditos sem digestão. O modelo de Jakobson para o sistema comunicacional, na sociedade contemporânea, se fere em relação à mensagem, código e canal. É como se o a mensagem não fosse plenamente codificada e o canal pelo qual ela fosse transmitida fosse o errado naquele momento (ou em qualquer outro momento). Logo, a mensagem chega distorcida ao interlocutor, perfazendo a brincadeira de telefone sem fio, pois ao final não se sabe qual era a mensagem inicial (e nem se pretende descobrir).

Machado de Assis já apontava, como mencionamos, que o desejo do crítico tem que ir além do simples desejo de falar, mas é preciso ter algo conciso a se falar. O sujeito se tornou crítico, ele deseja falar, mas não sabe o que fala, como fala e, muitas vezes, para quem fala. Seu único desejo é atingir. Se atingir um maior número de pessoas melhor, por essa razão retomamos a ideia do Instagram ou Facebook, pois o crítico (esse sujeito contemporâneo) deseja ser percebido, ouvido e repercutido; nem sempre deseja ser pensado. Para tal alusão surgiu no início do século XXI no Brasil – e no mundo – os famosos *bloggers* e *vloggers*⁴³. Os sujeitos produtores desse tipo de crítica utilizam-se da arte e cultura para se venderem, ainda que não tenham total consciência.

⁴³ Usados aqui como sinônimos de *blogueiros* e *vlogueiros*, respectivamente.

São pessoas que atuam em frente às câmeras, isto é, usam as máscaras sociais, e a partir delas vendem seu produto: crítica social e cultural sem digestão. Mas a sua crítica envolve, geralmente, comentários sobre algum assunto que eu gostaria de dizer, mas não tenho coragem e os jornais não dizem o que penso. Logo, os *vloggers* são jornalistas-atores, que dizem o que queremos sem seriedade sobre um assunto sério (ao menos para nós). Eles divulgam algo com a parcialidade que lhe cabe, que, também, é a parcialidade de uma parcela da sociedade e atuam para convencer você de que ele está certo.

Este é o sujeito dessa sociedade: um sujeito que produz, compra e vende o que deseja ser e o que deseja que o outro seja, mas poucas vezes reflete sobre esse processo. Aproxima-se de Narciso, mas seu ego depende quase que exclusivamente do outro. Por isso esse sujeito é visual, pois só se torna alguém se o outro puder vê-lo, caso contrário ele volta a ser o libertino ainda sem visibilidade, mas emitindo sua voz e omitindo suas ideias, até que crie sua máscara para que possa se promover.

PONTO LIMÍTROFE

Para encerrar as abordagens propostas nesse ensaio, trago à luz o ponto limítrofe, isto é, o que está vivendo entre os limites entre o pós-moderno, a cultura industrial e a indústria cultural: o sujeito formulador de arte e cultura.

Como aponta Bakhtin e Kristeva, o sujeito é intertextual, trata-se ele de um mosaico de citações e por assim ser, ele é inconstante e nada estanque. Ele permuta entre sua cultura, a cultura do outro e a cultura que ele deseja para si. O sujeito vive uma cultura, reflete com outra e cria uma nova para se presentificar e se sentir aceito na sociedade em que vive. O sujeito é o ponto limítrofe, pois está inserido de forma consciente em uma sociedade que o deixa inconsciente de suas ações e de sua própria voz. Ele deseja falar, mas não sabe ao certo sobre seu desejo. Ele tem uma vasta bagagem histórica e social, mas não consegue promover um diálogo produtivo entre elas. Ele possui uma cultura, mas se vende fácil por outra (por dinheiro ou comodismo); o sujeito é o limite dessa sociedade pós-moderna. Ao trazer todo esse arcabouço desde a Revolução Burguesa, passando pela evolução das máquinas e a liberdade das amarras sociais, percebemos que o sujeito se perdeu entre estar no poder e não saber o que fazer; dominar a máquina, mas deixar-se por ela ser dominado; e se libertar de um rei morto, não querer nomear um novo rei e seguir as mesmas regras que o massacraram no reinado anterior. Não existe uma sociedade sem regras, pois o convívio social se dá pelo

respeito, mas o sujeito libertino que foi criado nos dois últimos séculos usa o outro não pelo respeito, contudo para promoção e autenticação de si. Ele continua sendo vigiado e gosta, ele gosta de vigiar o outro, mas, ao mesmo tempo, gosta de criticar toda essa vigilância.

A aceitação do outro por mim é mais forte que o diálogo do outro comigo e sobre mim. Sendo assim, o sujeito inerentemente intertextual se perde nos textos pelo qual foi/é constituído e não consegue escrever novos textos de si sem que o outro sujeito que o vigia possa aprovar. Vive-se um novo tipo de pirâmide social, em que na base estão todos os legitimadores de um modelo de “eu” que só existe para ser aceito. Ao mesmo tempo o “eu” também está na base autenticando o outro sujeito que deseja o mesmo que o meu “eu” e assim por diante. O sujeito revive, então uma nova versão do período denominado romantismo: fuga, pessimismo, individualismo. Contudo, esses elementos são acompanhados pela crítica pela crítica, legitimação/autentificação do eu e a libertinagem de expressão. Vivemos, portanto, o *neorromantismo*: o sujeito opta pela fuga, não crê que ele seja o motor social (pessimismo); o sujeito é individualista, mas ao mesmo tempo em que é individual só se sente completo quanto é autenticado pelo outro; ele critica pura e simplesmente pela vontade de falar, usando, muitas vezes máscaras sociais; e esse sujeito se expressa pela necessidade de ser contra algo, mesmo não sabendo ainda que algo é esse e o porquê ele tem que ser contra.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Julia Elisabeth Levy... [et al]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Miguel Sanches Neto (org). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. S/L: HUCITEC, 2006.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. [et al.] Trad. José Lino Grünnewald. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. de Cristina. Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

DERING, Renato de Oliveira. **A cultura de massa em diálogo com questões de teorias literárias**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal de Viçosa. 2012.

_____. **Questões de literatura de massa e crítica cultural.** Revista Litteris. Setembro de 2013. Volume II. Número 12. pp. 431-440.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. **Depois da teoria:** um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ECO, Umberto. **Parâmetros da cultura.** In. CASTRO, Gustavo de. DRAVET, Florence (Org.). *Sob o céu da cultura.* Brasília: Thesaurus, Casa das Musas, 2004.

FISCHER, Enerst. **A necessidade da arte.** Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos:** o breve século XX 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo** – História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Frederic. **A virada cultural:** reflexões sobre o pós-moderno. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

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

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX:** Neurose. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PERRONE-MOYSES, Leyla. **Texto, Crítica e escritura.** São Paulo: Ática, 1978.
_____. *Altas literaturas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental (org); Editora 34, 2009.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre:** crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice:** o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2000.

SILVEIRA, E.L. Entre selfies, curtidas e subjetividades: sobre os sujeitos contemporâneos e o cuidado de si. In: **O corpo é Discurso.** Vitória da Conquista: Laboratório de Estudos do Corpo e Discurso (LABEDISCO-UESB) Edição n. 32, de Maio de 2014, pp. 4-10.

SIM, Stuart; LOON, Borin Van. **Entendendo teoria crítica** – Um guia ilustrado. Trad. Rosália Munhoz. São Paulo: Leya, 2013.

O JOGO ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO EM *ESAÚ E JACÓ*

Renato Oliveira Rocha⁴⁴

Resumo

Propomos uma interpretação de *Esau e Jacó* a partir das relações entre história e ficção presentes no romance. Em sua penúltima publicação, de 1904, Machado de Assis utiliza como pano de fundo o período compreendido entre os anos finais da Monarquia e o início da República no Brasil para organizar a história dos gêmeos Pedro e Paulo. Os interesses particulares das personagens e a rivalidade dos gêmeos vão dialogar com o período político retratado, conforme tentaremos demonstrar. Interessa-nos também analisar a atuação da voz que narra no romance, capaz de configurar um verdadeiro jogo entre narrador e leitor.

Palavras-chave: História. Ficção. Narrador. *Esau e Jacó*. Machado de Assis.

Abstract

We propose an interpretation of *Esau e Jacó* focusing the relations between history and fiction present in this novel. In his penultimate publication, Machado de Assis uses as backdrop the period between the final years of the Monarchy and the beginning of the Republic in Brazil to organize the history of the twins Peter and Paul. The interests of the characters and the rivalry of the twins will correspond with the political period portrayed. Also interests us to analyze the performance of the narrative voice of the novel, able to set up a game between narrator and reader.

Keywords: History. Fiction. Narrator, *Esau e Jacó*. Machado de Assis.

“O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”

Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade”, 1873.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

⁴⁴ Mestrando em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara. Email: renatorocha1990@gmail.com

Antes de abordar *Esau e Jacó* através da história e da ficção presentes no romance, teceremos algumas considerações sobre o panorama teórico em relação ao romance histórico desde sua formulação por György Lukács, na década de 1930, e os reflexos desse gênero híbrido que une ficção e história, também no contexto da literatura brasileira.

O ponto em comum nos estudos historiográficos e literários é a utilização da linguagem para captar e entender o passado (cf. ESTEVES, 1998, p. 125), tanto de um lado quanto de outro. História e literatura têm, no discurso, a base de sua constituição, o que possibilita organizar a realidade através da escrita, sempre de forma subjetiva em relação aos pontos de vista do historiador e do escritor, que acabam por produzir várias formas de discurso em relação a um fato social. Dessa forma, literatura e história estão intrinsecamente ligadas pela palavra, que serve muito bem a uma e à outra na tentativa de corrigir o futuro em vez de tentar modificar o passado (cf. ESTEVES, 1998, p. 127), como é o caso, também em *Esau e Jacó*, leitura crítica do período que aponta a necessidade de olhar para frente, a partir de situações narradas no passado e que ficaram, de certa forma, mal resolvidas. Sendo apostas no futuro, a escrita de ficção e de história, ainda que não modifiquem a versão oficial da história, “não significa certamente a intenção de se criar uma nova sociedade através do poder transformador da palavra escrita. Significa muito mais se escrever para forjar o leito de um rio por onde se deverá navegar o futuro, no lugar dos desejos humanos.” (ESTEVES, 1998, p. 129).

De acordo com Lukács (2011, p. 33), em seu célebre trabalho *O romance histórico* (1936-1937), o surgimento desse gênero data do início do século XIX, na Inglaterra, com a publicação de *Waverley* em 1814, por Walter Scott. Depois da fixação do romance histórico por Scott, que publicou ainda *Ivanhoe* (1819), surgiram também *I promessi sposi*, publicado entre 1825 e 1827, por Alessandro Manzoni, e *O último dos moicanos* (1826), de James Cooper. Mais tarde, escritores como Flaubert, com *Salammbó* (1862) e Leon Tolstói, com seu *Guerra e Paz* (1865-1869) também se renderam ao gênero. O romance criado por Scott tornou-se modelo, unindo em sua fórmula dois fatores: a ação, que deve ocorrer em um período anterior ao do escritor somada a uma trama amorosa que, na maioria das vezes, termina de forma trágica.

Lukács identificou na efervescência das revoluções sociais que marcaram o período na Europa um fator favorável aos escritores no que diz respeito à matéria a ser

narrada, sobretudo em relação às Revoluções Francesa e Industrial, que modificaram o modo de vida da burguesia e também a forma de representação social através de sua epopeia, o romance.

No contexto brasileiro, o romance histórico tem, em José de Alencar, um seguidor direto do modelo estabelecido por Scott. Alencar promoveu, no Brasil, a divulgação e a veiculação do gênero na Américas através do folhetim, com a publicação de *O Guarani* (1857), *As minas de prata* (1862-1866) e *Iracema* (1865), por exemplo. Essas publicações coincidem com o momento histórico que o país vivia, posterior à Proclamação da Independência, em 1822. Os romances indianistas de José de Alencar iam de encontro ao desejo de delinear um perfil do brasileiro a partir da reconstrução do passado histórico de seu povo através de narrativas que colocaram em destaque nossos primeiros habitantes, os indígenas. De lá para cá, esse gênero rendeu aos escritores um campo de vasta matéria para reler a história do Brasil e dos personagens que contribuíram ou participaram ativamente na construção de nosso país. Ainda que de forma diferente do modelo scottiano, a história rende assunto aos escritores desde o século XIX, passando pelos séculos XX e XXI.

Nesse sentido, *Esau e Jacó* responde aos pressupostos de Antonio Candido, no ensaio “Crítica e sociologia”, no qual o crítico aponta a necessidade de se olhar para a relação entre a obra literária e o seu condicionamento social (cf. CANDIDO 2006, p. 13). O romance está diretamente ligado ao contexto da época em que foi escrito, uma vez que Machado de Assis compreendeu o período pelo qual o Brasil passava, entre o final do século XIX e o início do século XX, ao captar os sintomas de um sistema de governo recém-instalado que causaria mudanças na sociedade. Como nos diz Antonio Candido (2006, p. 14), “[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”. Nesse caso, a passagem da Monarquia para a República e os acontecimentos que envolvem o dia 15 de novembro de 1889, fatores externos, são fundamentais para compreender a ação dos personagens (o que fica evidenciado principalmente pela rivalidade entre Pedro e Paulo), além de agir interna e essencialmente na obra de forma a pautar os acontecimentos e a dar a dinâmica do romance. Machado de Assis entrelaça a história com a ficção e confunde, também em sua figura, as facetas de historiador e de ficcionista, não só em *Esau e Jacó*, como também em outros de seus romances e em muitas de suas crônicas, porém, o romance dos gêmeos Pedro e Paulo na obra machadiana é, reconhecidamente, aquele onde a

matéria histórica está mais presente, resultado de um trabalho de quem foi testemunha ocular da história de seu tempo.

JOGOS EM *ESAÚ E JACÓ*

A leitura de *Esau e Jacó* pelo viés lúdico é pertinente e configura o enredo como um jogo estabelecido entre o narrador e o leitor. A começar pelo exemplo que o próprio narrador nos dá no capítulo 13 (“*A epígrafe*”). Vale a pena transcrevê-lo:

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.

Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo. (ASSIS, 1966, p. 35).

Esse capítulo vem em seguida à apresentação do conselheiro Aires, feita no capítulo anterior. Podemos afirmar que o leitor, assim como um jogador de xadrez, que movimenta as peças no tabuleiro, deve movimentar o texto (ou seus capítulos) para um melhor resultado no jogo que lhe foi proposto.

Sabe-se do interesse de Machado de Assis pelo jogo de xadrez, fato que o fez figurar no cenário desse esporte intelectual no século XIX, por propor problemas e por participar do primeiro torneio enxadrístico no Brasil em 1883, no qual Machado ficou em 3º lugar. Essa imagem do xadrez deixa em evidência os contrastes entre preto e branco, Deus e o Diabo e possibilita estabelecer uma ligação com o jogo político que

ocorria na época entre os que jogavam no time da Monarquia contra os defensores da camisa Republicana e, também, de Pedro e Paulo.

É nessa linha de interpretação que Wagner Martins Madeira (2001) apresenta uma análise do romance sobre o jogo machadiano em *Esau e Jacó* e segue um raciocínio que compara a narrativa ao jogo de xadrez. Para ele, é possível pensar em quatro diagramas: *rei/dama*, *Flora*, *religioso* e *político* (ASSIS, 1966, p. 107-122). Seria possível imaginar, de forma duplicada na narrativa, que os reis são representados por Pedro e Paulo; as damas por Natividade e Perpétua; as torres (quatro), Custódio, Aires, D. Cláudia e Bárbara, devido às tentativas de se adaptar em diferentes situações; os bispos, Plácido, Santos, Padre Guedes e Padre Bernardes (religiosos) e os cavalos João de Melo, Gouveia e Nóbrega. Flora não se encaixa nesse jogo, podemos pensar que ela esteja fora dele, como recompensa a quem vencer, porém, a igualdade nas estratégias de Pedro e Paulo impedem que haja um vencedor antes da morte da inexplicável moça.

Wagner Madeira (2001, p. 118) lembra que as peças do jogo de xadrez são uma reprodução figurada dos componentes de uma sociedade feudal, responsáveis por representar o poder monárquico (rei e rainha), o poder religioso (os bispos), armas de guerra e meio de transporte (cavalo), torre (castelos) e peões (vassalos). Essa estrutura corresponde à organização política da época em que se passa o romance.

No jogo que tem o poder como recompensa, D. Cláudia vai tentar convencer o marido de que ele é liberal e Custódio vai tentar adaptar sua tabuleta à situação política do momento. As posições ideológicas serão retradadas de maneira irônica para demonstrar a facilidade dos personagens para mudar de opinião.

FICÇÃO, HISTÓRIA E POLÍTICA

[...]

*Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro.
Daí esse cansaço nos gestos e, filtrada,
uma luz que não vem de parte alguma
pois todos os castiçais
estão apagados.*

[...].

Carlos Drummond de Andrade, “A um bruxo, com amor”.

O penúltimo romance de Machado de Assis, *Esau e Jacó*, foi publicado em 1904 pela Editora Garnier, poucos meses antes da morte de Carolina, sua esposa. A obra apresenta um complexo trabalho de criação literária no qual o autor escolhe um

narrador-editor dos cadernos encontrados após a morte de José da Costa Marcondes Aires. Na escrivania do conselheiro Aires havia seis cadernos enumerados por algarismos romanos, *I, II, III, IV, V* e *VI*, que compõem o *Memorial de Aires*; o sétimo caderno recebeu o título de *Último*⁴⁵. Na própria *Advertência* que abre o livro falta explicação para essa opção. A escolha do título do romance foi feita pelo editor dos cadernos do conselheiro, que decidiu por utilizar uma expressão citada uma vez pelo próprio Aires: *Esau e Jacob*.

Desde o título, a dualidade do romance dos gêmeos Pedro e Paulo fica marcada e remete ao conflito não resolvido desde as origens, presente na narrativa bíblica dos personagens Esaú e Jacó, no livro do *Gênesis*. Desde a gestação, os gêmeos brigavam no útero materno, rivalidade que foi se agravando com o tempo. Jacó, com a ajuda de sua mãe, Rebeca, engana o irmão Esaú, que cede o direito à primogenitura em troca de um prato de lentilhas. Desse desentendimento, descenderão as doze tribos de Israel, originadas de cada um dos doze filhos de Jacó, o patriarca.

Abrindo a história dos gêmeos Pedro e Paulo, o capítulo 1 (“*Coisas futuras*”) se apresenta com uma epígrafe extraída de um verso que consta no canto V do “Inferno” da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri: *Dico, che quando l’anima mal nata...* que, em termos gerais, entende-se como uma advertência para algo que começa mal e que, invariavelmente, não pode terminar bem. Isso diz muito em relação à rivalidade dos irmãos. Nesse capítulo, Natividade e Perpétua sobem ao morro do Castelo para consultar Bárbara sobre o futuro dos gêmeos. A cabocla do Castelo dança e encena antes de fazer sua predição, e Natividade e Perpétua observam atentamente. Para o conforto de mãe e tia, a vidente diz que os meninos serão grandes, mas a grandiosidade deles seria coisa para o futuro, resposta que conforta Natividade por um lado e por outro ecoa em sua mente ao longo do romance, sempre à espera de chegar a hora de seus filhos tornarem-se grandes. Satisfeitas com a predição de Bárbara, ambas descem o morro e Natividade, empolgada com as coisas futuras que estavam reservadas a seus filhos, dá uma generosa esmola a um andarilho. Foram dois mil-réis a Nóbrega, que voltaria à narrativa mais tarde com a fortuna multiplicada.

Também no campo da religião, o morro do Castelo é cercado de lendas sobre tesouros ali enterrados por jesuítas, o que o gerava uma série de mistérios. Um

⁴⁵ Na Nota explicativa, presente na edição fac-similar do romance, somos informados que, em 1904, Machado de Assis assinou o segundo contrato com a Editora Garnier que substituiu o título *Último* por *Esau e Jacob*.

dos marcos do Rio de Janeiro, o morro foi removido da paisagem carioca em 1922, para deixar a cidade com ares de modernidade e para eliminar o vínculo com o passado colonial. A cabocla Bárbara desempenha o papel de adivinha e tem, no solidéu no alto da cabeça e no galho de arruda atrás da orelha, símbolos das crenças populares contra mau-olhado. A fama da personagem, representante da religião não-oficial, despertava interesse, sobretudo das camadas mais abastadas da sociedade:

Toda a gente falava então da cabocla do Castelo, era o assunto da cidade; atribuíam-lhe um poder infinito, uma série de milagres, sortes, achados, casamentos. Se as descobrissem, estavam perdidas embora muita gente boa lá fosse. (ASSIS, 1966, p. 21).

Os nomes dos irmãos foram escolhidos por Perpétua, em alusão aos apóstolos do Novo Testamento, São Pedro e São Paulo, figuras bíblicas que também divergiam em suas opiniões. A oposição entre os gêmeos vai se acentuar ao longo da narrativa, na maioria das vezes por motivos banais, como quando perguntam qual a idade de ambos, no capítulo 23 (“*Quando tiverem barbas*”):

— Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono.
E Pedro:
— Nasci no aniversário do dia em que Sua Majestade subiu ao trono.
As respostas foram simultâneas, não sucessivas, tanto que a pessoa pediu-lhes que falasse cada um por sua vez. A mãe explicou:
— Nasceram no dia 7 de abril de 1870.
Pedro repetiu vagarosamente:
— Nasci no dia em que Sua Majestade subiu ao trono.
E Paulo, em seguida:
— Nasci no dia em que Pedro I caiu do trono. (ASSIS, 1966, p. 45).

A diferença das opiniões em relação à mesma data de nascimento revela o caráter liberal de Paulo em contraste à visão conservadora de Pedro e, conseqüentemente, a preferência política de cada um. Além disso, a data 7 de abril, no ano de 1831, marca a abdicação de Dom Pedro I ao trono de Imperador em favor de seu filho, Dom Pedro de Alcântara, que, pela pouca idade que o impossibilitava de assumir o Império, teve como tutor José Bonifácio de Andrada e Silva.

Outra consulta é feita para saber sobre o futuro dos filhos. Desta vez é Agostinho Santos, pai dos meninos que procura o doutor Plácido, seu amigo, de quem ouve uma série de conjeturas e combinações em relação aos nomes Pedro e Paulo e ao conteúdo

da carta de São Paulo aos Gálatas, que aponta um desentendimento entre os apóstolos Pedro e Paulo, o que impressionou Santos, porém ainda prevalece a esperança em relação às coisas futuras que estavam reservadas para os meninos.

O autor dos cadernos aparece no romance no capítulo 12 (“*Esse Aires*”), apresentado como um homem virtuoso, modesto e quase sem vícios. Um diplomata, viúvo e sem filhos que, aos sessenta anos retorna ao Brasil após ter cumprido seus deveres fora do país, desejando, no momento, desfrutar do Catete, do Largo do Machado e das praias de Botafogo e do Flamengo. Como é característico dos narradores machadianos, Aires é mais um homem culto e que tem histórias a contar e que, nas horas vagas, escreve em seus cadernos suas observações sobre a vida e o cotidiano do Rio de Janeiro. A figura de Machado de Assis se incorpora à do conselheiro Aires na medida em que ambos traçaram um percurso particular pela cidade num período anterior à cultura do samba, da malandragem, do futebol, das praias e dos botequins. O conselheiro Aires, em suas andanças pelo Rio de Janeiro, mostra-se uma figura concreta, conhecedora de diferentes lugares da cidade nomeados no romance, o que, em grande parte, facilita a associação com Machado de Assis.

Em estudo de fôlego sobre os pontos de vista dos narradores machadianos e da atenção à história e à estética literária nos romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* e nas crônicas da série *Bons dias!* (1888-1889) e *A Semana* (1892-1897), Gabriela Kvacek Betella, sobre a história dos gêmeos, nos diz que “*Esau e Jacó* é um romance que se opõe ao estilo romanesco, ao menos por produzir um efeito estético confundindo ficção e realidade, desdobrando o responsável pelo discurso.” (BETELLA, 2007, p. 62). A princípio, fica difícil dissociar a figura do narrador da figura de Aires, porém, o primeiro vai desempenhar o papel de contar (e interpretar, quando lhe for conveniente) a história que o autor dos cadernos, o conselheiro Aires, escreveu. Soma-se a isso o momento histórico e os acontecimentos que se desenvolvem durante a narrativa. A partir da leitura das anotações de alguém que tem muitas histórias a contar, o narrador se dá ao direito de nos mostrar aquilo que lhe convém ou o que vem à memória, sem preocupações com o tempo. Sobre isso, o narrador faz uma reflexão interessante, possível de se aplicar aos tempos da história e da ficção:

[...] o tempo é um rato roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto. Demais, a matéria era tão propícia ao alvoroço, que facilmente traria confusão à memória. Há, nos mais graves acontecimentos,

muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso a história morre. (ASSIS, 1966, p. 44).

Para contar a história escrita por Aires, o narrador em terceira pessoa recorre ao que foi anotado pelo conselheiro, onde as observações sobre os personagens são feitas conforme foram escritas, demonstrando que o narrador mostra o que pode – ou quer. Esse recurso funciona de maneira a autenticar o discurso e, de certa forma, comprovar a existência de Aires e a autoria da história. É aos cuidados desse homem culto que Natividade entrega os gêmeos. Amigo da família e experiente, coube a ele tentar equilibrar as diferenças dos gêmeos, que aumentavam cada vez mais.

As preferências políticas dos irmãos se acentuam, sobretudo, quando a narrativa se aproxima do dia 15 de novembro de 1889. Pedro representa o Império e fica no Rio de Janeiro para estudar Medicina; Paulo, republicano, vai para São Paulo tornar-se bacharel em Direito. Para acirrar ainda mais a rivalidade de ambos, surge Flora, nascida no ministério do Rio Branco. A filha do casal D. Cláudia e Batista – bem decididos em relação à política (ou em que esta pode lhes favorecer) – se mostra indecisa em relação aos gêmeos. A partir daí, a competição entre ambos aumenta. No desenrolar da narrativa, a oposição fica marcada também nos títulos de alguns capítulos⁴⁶ e nas visitas ao túmulo de Flora. Já caminhando para o final do romance, quando ambos estão eleitos e após prometerem ser amigos a Natividade em seu leito de morte, a situação parece apaziguada. A dualidade está presente também nos dois últimos capítulos, que se equilibram em “*Penúltimo*” e “*Último*”, revelando o tédio do narrador e a vontade de chegar logo ao fim.

Quando os colegas da Câmara pensavam que as coisas iam bem entre os gêmeos, eles davam sinais que continuariam discordando, porém, os políticos tinham a ilusão que seria possível encontrar alguma explicação para isso e alguns até especulavam sobre os motivos, de herança, talvez. Apesar disso, Aires e o narrador que escolheu a epígrafe do romance sabem que, quando a alma é malnascida, não há o que fazer para mudar.

O discurso do narrador e do personagem Aires causa dúvida no leitor sobre quem está falando: se é o autor dos cadernos ou se é quem os editou. Sobre esse aspecto, Gabriela Kvacek Betella adverte que

⁴⁶ “*Melhor de descer que de subir*”, “*Robespierre e Luís XVI*”, “*Desacordo no acordo*”, “*Entre um e outro*”, “*O basto e a espadilha*”, “*Não ata nem desata*”, “*Duas cabeças*”, “*Consultório e banca*”, entre outros.

Muita cautela também exige o pacto entre narrador e leitor, pois não se pode perder de vista o ato que provocou o nascimento da narrativa e todas as suas instâncias: o autor ficcional, Aires, o *alter ego* narrador, o editor que escolheu os cadernos a serem publicados, bem como as inter-relações entre esses sujeitos e “obras”. Como um arabesco de padrões repetidos, as situações narradas, as intromissões do narrador na consciência das personagens e as exposições do método narrativo reduplicam, no texto, as molduras narrativas que o antecedem, com a aplicação e os resultados da mesma técnica do embuste. Somente desse modo, ou sendo este o meio mais viável de efetivação, várias fatias do terreno social podem ser mostradas, com suas diferenças, mas sob o mesmo padrão, variando o grau de exibição, a cor, o tamanho de um desenho ou outro. (BETELLA, 2007, p. 91).

A fórmula para alcançar atenção exigida em relação às artimanhas do narrador de *Esau e Jacó* está no próprio romance: “[...]. O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.” (ASSIS, 1966, p. 87). Com essas artimanhas, o narrador demonstra sua capacidade e sua técnica ao leitor.

Apesar de todo esse embuste, o narrador não toma partido de uma determinada situação (seja no campo da história ou da ficção), e os personagens ganham, se não autonomia, características próprias que nos permite interpretar, à maneira do “leitor ruminante” a história que está sendo contada. Junto com o discurso do narrador vem, de maneira bem homogênea, a mistura entre história e ficção.

Na política, a disputa entre monarquistas e republicanos concentra grande parte das relações tênues entre história e ficção. Conforme aponta John Gledson em estudo sobre *Esau e Jacó*,

[...]. Um romance que começa em 1871 (o ano da Lei do Ventre Livre), com uma mãe recente que se chama Natividade e sobre o Morro do Castelo (onde o Rio foi fundado em 1557, por Estácio de Sá, e onde os jesuítas, liderados por Frei Manuel da Nóbrega, mantiveram seu colégio), a fim de consultar uma cabocla chamada Bárbara, sobre o destino de seus filhos, não pode ser considerado esquivo em seu convite ao leitor para se empenhar num jogo de interpretação histórica, em nível alegórico. (GLEDSON, 1986, p. 168).

Nesse sentido, constatamos que os fatos históricos presentes no romance ocupam lugar, de forma alegórica, na representação do conflito entre Monarquia e República, e Pedro e Paulo são os representantes mais evidentes dessa oposição,

sobretudo a partir de 1871, ano da Lei do Ventre Livre, que marca o início das divergências sociais na oligarquia brasileira. A proximidade da mudança de regime proporciona os momentos de maior disputa entre os gêmeos e de transformação em relação aos personagens, por exemplo, quando Paulo proferiu um discurso em São Paulo antes da proclamação da República, marcando sua opinião em relação à necessidade de libertar a população do regime que estava em vigor, a Monarquia. Seu posicionamento é o seguinte:

[...] para Pedro era um ato de justiça, e para Paulo era o início da revolução. Ele mesmo o disse, concluindo um discurso em S. Paulo, no dia 20 de maio: “A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco.”. (ASSIS, 1966, p. 61).

Os acontecimentos em torno do dia 15 de novembro são retratados de forma monótona em relação aos personagens históricos, que aparecem no romance mais para pontuar o período do que para participar efetivamente da história. Sobre esse aspecto, Maria Teresa de Freitas (1986), em estudo sobre romances de André Malraux, identifica técnicas de autenticação do discurso histórico na literatura. Segundo a autora,

Por “técnicas de autenticação” do discurso entendem-se aqui as *referências* ou *pontos de ligação* históricos que inscrevem a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível. Trata-se, no caso em questão, dos elementos históricos *secundários* que rodeiam, situam ou precisam os fatos históricos principais, autenticando-os duplamente já que os colocam num *contexto* igualmente concreto. São, na maioria, técnicas que caracterizam o discurso histórico, e, quando utilizadas no discurso literário, têm como objetivo atribuir-lhe um cunho realista [...]. (FREITAS, 1986, p. 14, grifos da autora).

Avançando em seu raciocínio, Freitas aponta algumas marcas do discurso realista, que são: a) *Localização Espacial*, b) *Datação*, c) *Cronologia Longa*, d) *Personagens Históricas*, e) *Entidades e Referências Históricas* f) *Utilização de documentos* e g) *Notas de Rodapé*. Em *Esau e Jacó*, é possível identificar três delas; na *Localização espacial*:

As narrativas se passam, invariavelmente, em espaços precisos e referenciais [...], isto é, podem ser encontrados em qualquer mapa geográfico; além disso, os personagens se deslocam sempre em espaços reconhecíveis, ligados de uma forma ou de outra à realidade exterior. [...]. Essas precisões têm por efeito produzir a impressão de que as narrativas colocam a ação nos lugares exatos onde ela *efetivamente* ocorreu. (FREITAS, 1986, p. 15).

Essa marca está presente nos locais que pontuam a cidade do Rio de Janeiro no século XIX, tais como o morro do Castelo, Petrópolis, Rua da Carioca, Rua do Catete, Rua do Carmo, Rua da Misericórdia, Rua do Ouvidor, Rua da Quitanda, além do Largo do Machado e das praias de Botafogo e do Flamengo – espaços por onde Natividade, Perpétua, Aires e os demais personagens percorrem durante o romance.

Também a *Datação* representa um elemento importante, que marca momentos e períodos da história, conferindo noção de tempo à narrativa. De acordo com a autora,

[...] sendo o acontecimento histórico forçosamente localizável no tempo, o código utilizado pelo historiador para analisar seu objeto é essencialmente cronológico. Assim, sua utilização no texto de ficção pode ser considerada como um dos elementos que o inscrevem numa realidade extratextual, ‘historicizando’ a narrativa, e as notações de datas num romance sobre a História tendem a acentuar seu caráter documental, já que estabelecem uma relação entre a cronologia romanesca e a cronologia oficial. (FREITAS, 1986, p. 15).

Em *Esau e Jacó*, as datas são importantes para a narrativa, que compreende o tempo ficcional que vai de 1871 a 1894. Nesse período, a ligação entre as datas e os personagens é direta; os gêmeos nasceram em 7 de abril de 1870, portanto, na mesma data da abdicação de Dom Pedro I, ocorrida em 1831, que colocaria em evidência seu filho como futuro monarca; Flora, nascida em 1871, ano da Lei do Ventre Livre, completa seus 18 anos justamente em 1889, ano da mudança de regime político e do fim de sua vida de forma prematura; Machado de Assis, preocupado com esses detalhes, espalha algumas pistas em forma de datas pelo romance que podem servir como chaves para sua interpretação; nesse caso, o texto fica historicizado e o escritor “ajusta os ponteiros” dos relógios da história e da ficção, ou “atribui um aspecto histórico ao discurso literário” (FREITAS, 1986, p. 16).

Por último, os *Personagens Históricas* aparecem no romance ao lado dos personagens ficcionais. Eles têm identidade comprovada e exerceram funções que são igualmente comprováveis em relação aos fatos históricos que envolvem a narrativa (FREITAS, 1986, p. 16). Freitas (1986, p. 17) identifica três tipos: os que agem diretamente sobre a história; os que, ainda que estejam ligados aos acontecimentos, são apenas citados e os que pertencem à cronologia longa e são apenas citados como pontos

de referência histórica. Em *Esau e Jacó*, os personagens históricos são apenas citados, como é o caso do Marechal Floriano, Marechal Deodoro, Visconde de Albuquerque, Visconde de Ouro Preto. Alguns são nomes de fácil identificação para o leitor, outros precisam de mais informações para serem reconhecidos. As informações que não são dadas no romance caracterizam uma “[...] espécie de *pacto cultural* entre autor e leitor [e] é uma característica do discurso da História, onde o historiador é forçado a pressupor um certo número de conhecimentos previamente adquiridos, já que não pode contar toda a História.” (FREITAS, 1986, p. 18).

Concluindo seu raciocínio, a autora afirma que “[...] o recurso a determinadas técnicas narrativas autenticam o discurso, ou porque o inscrevem numa realidade referencial reconhecível, ou porque lhe emprestam características do discurso histórico. [...]” (FREITAS, 1986, p. 21). Assim, através da análise desses elementos presentes no romance, percebemos a ligação entre a história e ficção, por vezes difícil de separar.

As características mais evidentes ficam por conta dos personagens do romance, entre eles, Batista e Custódio, que recebem maior carga irônica em relação aos acontecimentos. Nos capítulos 49 (“*Tabuleta velha*”), 62 (“*Pare no d.*”) e 63 (“*Tabuleta nova*”), Custódio, dono da *Confeitaria do Império* e vizinho de Aires, foi pedir conselhos sobre a inscrição que deveria ser feita na tabuleta. Esta, estando velha, teve de ser substituída por outra nova. Nesse período, a República é proclamada e Custódio, vendo que uma situação indefinida se delineava, enviou um bilhete ao artista responsável pela reforma: “Pare no D.”. Dessa forma, haveria tempo para pensar em outro nome que estivesse de acordo com o novo regime (*Confeitaria d...*). O conselheiro Aires sugere o nome *Confeitaria da República*, que Custódio recusa, já pensando em nova mudança. Ao que Aires sugere *Confeitaria do Governo*, também recusado. Tem a ideia então de *Confeitaria do Império das Leis*, mas Custódio acredita ser este um nome longo. Lembrando-se do nome da rua onde ficava o comércio, Aires tenta *Confeitaria do Catete*, ao que Custódio argumenta que o estabelecimento poderia ser confundido com outro que havia na mesma rua. Por fim, o proprietário de loja de doces aceita, com ressalvas de que seria bom aguardar até que a situação se definisse, *Confeitaria do Custódio*, consolado pelo argumento de Aires que as revoluções trazem sempre despesas.

O confeito Custódio, alheio à mudança de regime, estava preocupado somente com seu comércio e com a adequação da tabuleta ao tipo de governo que

passava a vigorar. Os esforços de Custódio para ajustar seu letreiro representam, em escala maior, a tentativa de alguns membros da sociedade brasileira para se adaptar às mudanças políticas. Essa metáfora sugere que, assim como a escolha dos nomes para a tabuleta de Custódio, a mudança da Monarquia para a República não passou de uma troca de nomes e de um ajuste superficial, de aparências, para se beneficiar do poder.

O episódio da proclamação da República é retratado nos capítulos 59 (“Noite de 14”) e 60 (“Manhã de 15”), onde acontece a mudança do regime monárquico para o sistema republicano e divide a narrativa, passando a tratar da república a partir do capítulo 60. Nessas passagens, marcadas pela oposição entre manhã e noite, fim da Monarquia e nascimento da República, Aires passeia pela cidade sem saber ao certo o que acontecia e a situação é retradada sem maiores aprofundamentos narrativos, e, nesse dia, Aires adormece lendo uma passagem de Xenofonte⁴⁷ sobre a dificuldade de governar o homem e sobre a facilidade de instalação e destruição dos regimes, sem se preocupar com a situação pouco empolgante (devido à maneira como se deu) que tinha acontecido.

O casal D. Cláudia e Batista era apaixonado pelo poder, independentemente qual fosse a situação. Uma das passagens cômicas do romance é essa, no capítulo 47 (“S. Mateus, IV, 1-10”). Batista era muito ligado às questões políticas e, para ele, o que importava era estar no poder, assim como muitos homens de vida pública que acabariam por se adaptar aos moldes republicanos para se manter vivo no jogo político. Incentivado pela esposa, começa a realizar as manobras para se inserir no novo governo:

— Batista, você nunca foi conservador!

O marido empalideceu e recuou, como se ouvira a própria ingratidão de um partido. Nunca fora conservador? Mas que era ele então, que podia ser neste mundo? Que é que lhe dava a estima dos seus chefes? Não lhe faltava mais nada... D. Cláudia não atendeu a explicações; repetiu-lhe as palavras, e acrescentou:

— Você estava com eles, como a gente está num baile, onde não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha.

Batista sorriu leve e rápido; amava as imagens graciosas e aquela pareceu-lhe graciosíssima, tanto que concordou logo; mas a sua estrela inspirou-lhe uma refutação pronta.

— Sim, mas a gente não dança com idéias, dança com pernas.

— Dance com que for, a verdade é que todas as suas idéias iam para os liberais; lembre-se que os dissidentes na província acusavam a você de apoiar os liberais...

— Era falso; o governo é que me recomendava moderação. Posso mostrar cartas.

⁴⁷ 428 a.C., 355 a.C. Biógrafo grego que escreveu sobre Sócrates. Foi um dos discípulos desse pensador, junto com Platão.

- Qual moderação! Você é liberal.
- Eu liberal?
- Um liberalão, nunca foi outra coisa.
- Pense no que diz, Cláudia. Se alguém a ouvir é capaz de crer, e daí a espalhar... (ASSIS, 1966, p. 72-73).

Já na República, Batista faz uma visita ao marechal Floriano Peixoto para explicar ao presidente suas atividades exercidas ainda no tempo da Monarquia e, conseqüentemente, assegurar um cargo no novo regime. Quando volta para casa, a esposa o recebe curiosa por saber como havia sido a reunião, ao que Batista relata de maneira fria a conversa de ambos e o tratamento do marechal.

Um dos acontecimentos do período que o romance abrange é o Encilhamento⁴⁸, intervenção na economia adotada durante o governo do marechal Deodoro da Fonseca (1889-1891), para resolver o problema da falta de circulação de capital no país, incentivando a emissão de papel moeda. Essa medida causou a primeira crise econômica na República, mostrando a dificuldade do governo recém-instaurado para intervir nos assuntos econômicos. O personagem beneficiado por esse acontecimento foi Nóbrega, que passou de pedinte no morro do Castelo no início da história a homem rico e construiu sua fortuna “com transações duvidosas e jogo na bolsa de valores, especialmente no encilhamento. Seu nome, então, uma completa caricatura do lugar de onde ‘ele veio’ (o morro).” (GLEDSON, 1986, p. 188-189).

Em uma passagem do romance que é cheia de imagens, o leitor é obrigado a fazer um recuo na história para compreender os motivos da decadência do momento político (GLEDSON, 1986, p. 176); é o caso das barbas, no capítulo 23 (“*Quando tiverem barbas*”). Após divergirem em relação a sua data de nascimento, Natividade diz aos gêmeos que o momento apropriado para discutir sobre política seria quando eles tivessem barbas. Após isso, o narrador faz uma digressão sobre a falta de barbas em ambos e chega à história de um frade capuchinho italiano e de um maltrapilho. A barba do capuchinho, amigo de Pedro, era inicialmente branca e se torna negra após uma viagem espiritual por Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná; permaneceu assim durante nove meses e, em nova viagem, a barba volta a ser branca. O maltrapilho – que não sabemos se era amigo de Paulo – pintava a barba muitas vezes e, por isso ela ficou desbotada quando ele morreu. John Gledson encontra a resposta para esse enigma

⁴⁸ De acordo com o Dicionário Aurélio *on-line*, encilhar é o ato de colocar arreios na cavalgadura de modo a prepará-lo para entrar na pista, procedimento comum nas corridas de cavalo. Em comparação com esse esporte, a medida tinha como objetivo colocar o Brasil na competição pela industrialização.

ao considerar a oposição dos pontos de vista de Pedro e de Paulo em relação à política e chega à seguinte conclusão:

O frade, sendo amigo de Pedro, é o Império, paciente, encantador e cheio de fé, sem dúvida; mas a verdadeira história aparece no segundo parágrafo citado. As áreas mencionadas, Minas, Rio, São Paulo, Paraná, correspondem exatamente à região na qual o café começou a ser cultivado, nos anos de apogeu do Império, as décadas de 1850 e 1860. Como é bem sabido, esse *boom* transformou o Brasil, permitiu a expansão das cidades, principalmente do Rio, e formou a base da estabilidade e da segurança do regime. Este paralelo explica os detalhes desse trecho e lhes confere interesse: o rejuvenescimento do regime é representado pelo escurecimento da barba, com sua cor – ‘negríssima’ porque esse rejuvenescimento baseia-se no café (negro) e na escravatura (negra), e ‘brilantíssima’ por causa da riqueza que produz. Depois de algum tempo, no entanto, mostra-se que o escurecimento é apenas temporário, produto dessa prosperidade econômica, voltando o regime a ser o que sempre foi – *ancien*. Talvez haja aqui uma referência ao bem conhecido fato histórico de que a barba de Pedro II embranqueceu prematuramente, no final da década de 1860, quando ele tinha 40 e poucos anos. Diz-se que isto aconteceu por causa de sua dor e preocupação com a Guerra do Paraguai (embora talvez tenha sido, também, por uma característica da família Bragança). [...]. Essa maneira de ler também dá momentos de repentino prazer, quando se capta a inteligência e a justeza de um determinado detalhe que poderia parecer supérfluo, absurdo ou simplesmente ‘realista’. Por que o amigo de Pedro é italiano, e frade capuchinho? A palavra correspondente a capuchinho, em italiano, é *capuccino* – que também significa, como se sabe bem, uma xícara de café com uma fina película de leite em cima: designação empregada também no século XIX. A origem da palavra está nos hábitos dos frades, negros com capuzes brancos. No contexto do *boom* do café, a imagem é extremamente maliciosa, uma descrição efetiva da essência econômica e social do fenômeno. (GLEDSOON, 1986 p. 179-180).

O maltrapilho não é amigo de Pedro e representa o fracasso naquilo que os republicanos consideravam como ideal para o novo regime que “[...] dobrou a esquina da Vida e caiu na praça da Morte [...]” (ASSIS, 1966, p. 46).

Segundo Emília Viotti da Costa (2010), as visões da República, no campo da historiografia, durante muito tempo se apresentaram de forma dividida, com versões de monarquistas e republicanos para o mesmo acontecimento. Os favoráveis à República argumentavam que a instauração desse regime seria a solução mais eficaz para os problemas sociais que se acentuaram a partir da abolição da escravatura, em 1888. A situação foi se agravando devido a fatores como, por exemplo, manutenção da escravidão durante tanto tempo, má gestão financeira, guerras, e à incapacidade de Dom Pedro II para governar (COSTA, 2010, p. 390).

Proclamada a República, os monarquistas se desapegaram do antigo regime, devido em grande parte à euforia republicana. A República se tornou, aos olhos dos

monarquistas, um levante militar com apoio de alguns fazendeiros. Para os favoráveis ao Império, o novo regime começava com as benfeitorias conquistadas anteriormente, como, por exemplo, abolição da pena de morte e fim da escravidão.

Desde os primeiros meses de República, as contradições vieram à tona, ainda em fase de organização do novo regime, causando insatisfação entre os monarquistas e republicanos (COSTA, 2010, p. 398). Mesmo antes de 1889, as estratégias para mudar de poder já se apresentavam de forma equivocada, como podemos perceber nesse trecho de carta enviada por Floriano Peixoto ao general Neiva⁴⁹, em 10 de junho de 1887, sobre a questão militar:

Vi a solução da questão de classe, excedeu sem dúvida a expectativa de todos. Fato único que prova exuberantemente a podridão que vai por este pobre país e, portanto, a necessidade da ditadura militar para expurgá-la. Como liberal que sou não posso querer para meu país o governo da espada, mas não há quem desconheça, aí estão os exemplos, de que é ele que sabe purificar o sangue do corpo social que, como o nosso, está corrompido. (VILLEROY, 1928 *apud* COSTA, 2010, p. 403-404).

Nesse trecho fica clara a maneira de organização e de controle mais imediatos que os militares tinham em vista. Essas questões mal resolvidas desde os primórdios da república tiveram seus desdobramentos ao longo do século XX brasileiro, com base na mesma forma de pensar, em governos autoritários e em regimes ditatoriais.

O fato é que a proclamação da República foi o resultado de transformações que vinham ocorrendo no Brasil, como por exemplo, decadência das oligarquias que dependiam da terra para sobreviver, abolição da escravatura, e os processos de industrialização e urbanização (COSTA, 2010, p. 453). A acumulação dos problemas sociais e principalmente a Abolição provocaram a queda da Monarquia. Os fazendeiros, sobretudo os paulistas de Campinas e Itu, que dependiam do trabalho escravo e foram prejudicados após 1888, aderiram ao movimento republicano, como forma de vingança; o prejuízo já começava a ser cogitado antes mesmo da Lei Áurea.

Nesse sentido, Machado de Assis captou o período de transformação entrelaçando a história de Pedro e Paulo com o momento histórico em *Esau e Jacó*. Em correspondência com os acontecimentos históricos, a aceitação de Pedro pela República, que o levou à Câmara dos Deputados junto com o irmão, se explica pelo fato de que

⁴⁹ Tude Soares Neiva (1838-1901). Presidente da Bahia, em 1891 e um dos militares que entraram para a política com a proclamação da República.

[...] uma crise das instituições monárquicas e a conseqüente falta de bases do regime explicariam a debilidade da reação monarquista após o Quinze de Novembro. Sem as mudanças ocorridas na estrutura, o partido republicano provavelmente não teria conseguido atingir seus objetivos. (COSTA, 2010, p. 461).

A história encontra correspondência na ficção, nesse romance em que o escritor registrou eventos mais amplos, sociais, que foram representados através das ações de Pedro e Paulo, de Flora, de Natividade e Santos e dos demais personagens fictícios que concentram em si os sentimentos mais íntimos do ser humano, fazendo ficção e realidade dar as mãos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme tentamos demonstrar, a presença da história em *Esau e Jacó* é muito forte, e pode ser explicada pelo fator que Lukács identificou como sendo favorável para o desenvolvimento do romance histórico: as revoluções sociais, ainda que, no Brasil, a revolução política que terminou com a Monarquia e deu início à República tenha ocorrido de forma contida, porém os pontos falhos dessa revolução serviram ao romancista para alertar que é preciso corrigir os erros do passado para construir o futuro.

A resposta para o período de transição da Monarquia para a República foi dada pelo conselheiro Aires no capítulo 64 (“Paz!”), na tentativa de acalmar os ânimos de Santos: “Aires quis aquietar-lhe o coração. Nada se mudaria; o regímen, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele.” (ASSIS, 1966, p. 99). Essa imagem tem o poder de demonstrar a origem das “ideias fora do lugar”, para lembrar a expressão de Roberto Schwarz, e como a acumulação dos problemas sociais se configura na atualidade. Atualidade esta que se mostra presente na obra de Machado de Assis, em *Esau e Jacó*, especificamente, uma vez que a sociedade brasileira ainda recorre às “trocas de roupa” para se adaptar a uma determinada situação.

Não surpreende que os gêmeos Pedro e Paulo terminem a história sem se entender, apesar de terem prometido a Natividade em seu leito de morte que não iriam mais brigar. Aqui, a epígrafe do romance completa seu sentido. De certa forma, a desavença dos deputados na Câmara impediria que eles cumprissem seu papel de

defender os direitos do povo e, conseqüentemente, a situação não mudaria na prática, ainda que agora a roupa que estava em moda tivesse a marca da República.

O Rio de Janeiro retratado por Machado de Assis em *Esaú e Jacó* se manifestaria, hoje, geograficamente falando, em algumas camadas que estão soterradas pela modernização. Machado prova sua atualidade através da interpretação da alma humana das pessoas de seu tempo. Nesse romance de “enredo peculiarmente tedioso e desenxabido” (GLEDSON, 1986, p. 162), o escritor teve a percepção de que, apesar das medidas tomadas em busca do progresso e de uma sociedade igualitária, seja em relação à abolição da escravidão seja na passagem do Império para a República, não houve resultados capazes de mudar a estrutura básica da sociedade, apenas uma troca de roupa capaz de mudar a aparência externa sem deixar de ser a mesma em sua essência e com todos os seus problemas, reflexos de uma jogada bem executada para manter as coisas da mesma forma. Sendo assim, o jogo narrativo estabelecido por Machado de Assis termina empatado; porém, é preciso reconhecer o xeque-mate que o autor dá no leitor a cada nova leitura. Tanto no jogo quanto na vida, a produção de sentido nunca é definitiva; em ambos os campos, uma jogada/atitude aparentemente simples pode mudar o rumo das coisas. A cada leitura de *Esaú e Jacó*, estamos diante de um verdadeiro jogo no qual os aspectos da vida social brasileira são assimilados pela literatura.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. Biografia e introdução de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint; Ediouro, 1966.

_____. **Esaú e Jacob**. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: ABL; Biblioteca Nacional, 2008.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis: a seriedade enganosa dos cadernos do Conselheiro (*Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*) e a simulada displicência das crônicas (*Bons dias!* e *A semana*)**. São Paulo: Edusp/Nankin, 2007.

CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. In: _____. **Literatura e sociedade**. 9^a. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13-25.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 9^a. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ESTEVES, Antônio Roberto. “O novo romance histórico brasileiro”. In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). **Estudos de literatura e linguística**. São Paulo: Arte & Ciência; Assis, SP: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998. p. 123-158.

FREITAS, Maria Teresa de. “As Técnicas de Autentificação do Discurso”. *In*: _____. **Literatura e história**: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986. p. 14-21.

GLEDSOON, John. “Esaú e Jacó”. *In*: _____. **Machado de Assis**: ficção e história. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 161-214.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MADEIRA, Wagner Martins. **Machado de Assis**: homem lúdico. Uma leitura de *Esaú e Jacó*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2001.

IRACEMA: A BELEZA SELVAGEM BRASILEIRA ENTRE O POÉTICO E O PROSAICO, ENTRE O MÍTICO E O HISTÓRICO

Sandra Mara Alves da Silva⁵⁰

Resumo

O presente estudo tem por base as observações de José de Alencar sobre a composição formal do poema épico *A confederação dos tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Os textos estéticos refletem o pensamento do escritor cearense, perceptivelmente influenciado por escritores, filósofos e críticos de sua época, acerca do verso, da prosa e da composição de uma obra de cunho nacional romanesca. Tais reflexões serão o princípio norteador de nossa análise, que pretende reconhecer o caráter poético daquela que é considerada uma das principais obras indianista alencarina, *Iracema* (1865); para tanto, tomaremos como pontos centrais as imagens sensíveis do romance e a representação imagística da personagem Iracema, objetivando focalizar a relação entre as expressões poética e a prosaica, e entre o tempo mítico e o tempo histórico – os quais culminam na construção de um mito na literatura brasileira –, que compõem a atmosfera do romance que narra os amores entre a jovem índia tabajara e o guerreiro português.

Palavras-chave: *Iracema*. Poesia. Prosa. Tempo Mítico. Tempo Histórico.

Abstract

This very study, as a main objective, José de Alencar's main observations about the formal composition of the poem *A Confederação dos Tamoios* (1856), from Gonçalves de Magalhães. The aesthetic texts bring up reflections about the cearense writer's thoughts, perceptively influenced by writers, philosophers and critics of his time, about poetry, metre and the composition of a work that's set on a romantic national perspective. Such reflections will become the main principle of our analysis, that intends to acknowledge the poetical character of which is considered one of the main indianist works from Alencar, *Iracema* (1865); for such, we'll take as main points the sensible images of this romance and the imagistic representation of the character of Iracema, while we seek to focus the relation between poetic and prosaic contexts, and between the mythical timeline and the historical timeline – such that end up in constructing a myth from Brazilian literature – that composes the romance's atmosphere that narrates love between the young Tabajara girl and the Portuguese warrior.

Keywords: *Iracema*. Poetry. Prose. National Mytg.

⁵⁰ Mestre em Literatura Comparada, Universidade Federal do Ceará (UFC).

A LIBERDADE CRIADORA DA PROSA: O CARÁTER POÉTICO DAS IMAGENS SENSÍVEIS DE *IRACEMA*

Para Hegel, a poesia é arte discursiva que agrega em si os extremos das artes plásticas e da música, na medida em que ela consegue associar as representações sensíveis às imaginações da interioridade:

A poesia, a arte discursiva [...], a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes plásticas e da música em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma. Pois, por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior [...]; por outro lado, expande-se do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade [sic] da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma sequência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação. (HEGEL, 2011, p. 340.).

A arte poética, portanto, é capaz de objetivar em formas sensíveis o sentimento interior e dar maior expansão às alternâncias da alma. A poesia pode pintar com cores vivas e dar forma material ao interior do ser, ao mesmo tempo em que consegue comunicar e dar relevo aos sentimentos através da configuração dos sons das palavras. O que difere a representação prosaica da poética, afirma Hegel, é a obrigação que a arte poética tem de submeter o interior a uma configuração linguística, que não pode ser desenvolvida de modo vulgar, necessitando de um tratamento poético e exigindo, portanto, uma preocupação com a escolha e o arranjo dos termos, enquanto que o modo de expressão prosaica goza de uma maior liberdade em relação à linguagem (HEGEL, 2011, p. 346).

Ao escrever o prefácio à segunda edição de *Iracema*, Alencar falou a um Dr. Jaguaribe sobre seu pensamento acerca da literatura brasileira, seus ideais estéticos e a polêmica em que se envolveu ao escrever as *Cartas sobre A confederação dos tamoios*:

Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sobre a Confederação dos tamoios de dizer: “as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias”.

Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto. (ALENCAR, 1965, p. 140).

O poema empreendido e encerrado ainda no quarto canto chamava-se *Filhos de Tupã*. Era um poema épico de cunho indianista, que fora deixado de lado por correr o risco de alongar-se e “não ser entendido”. Para resolver tal impasse havia três possibilidades: sobrecarregar a obra com notas explicativas, ou publicá-la em duas partes, ou ainda oferecê-la como leitura a um pequeno grupo de literatos que dariam juízo sobre o poema. Para o autor, as três opções não eram viáveis, a primeira tornaria a obra feia, a segunda a truncaria ao meio e a terceira a comprometeria pela “cerimoniosa benevolência dos censores”, então, resolveu desenvolver suas ideias a partir de outra forma literária que lhe permitisse fugir a esses contratemplos, o romance histórico.

Em um desses voveres de espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto [sic] não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregasse com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas (ALENCAR, 1965, p. 143).

Destarte, percebe-se que ao tentar compor o poema malogrado, o escritor se deparou com uma situação complexa: a necessidade de adequação do sentimento e do pensamento a uma forma linguística exigente no que concerne à ordenação dos sons e dos vocábulos, e à disposição das ideias em versos, além de uma série de outros rigores formais que, quando mal realizados, comprometem o conteúdo do seu poema. Ao perceber tal impasse, Alencar desviou sua atenção para outra forma estética, o romance, trazendo ao público brasileiro as obras *O guarani*, publicada um ano após as cartas, e *Iracema*, que veio à luz quase dez anos dois anos depois da empresa mal sucedida de *Filhos de tupã*, que serviam de exercício às reflexões do autor sobre estrutura literária e sobre o gênero, e provaram ser a prosa a forma que garantia a resolução do impasse em que o autor de *Til* se encontrava anteriormente.

Assim como o filósofo alemão, o escritor cearense também compreende que a arte da poesia exige certos cuidados linguísticos, os quais podem ser dispensáveis à prosa. As imagens indígenas, o falar selvagem e o espaço natural brasileiro de uma obra

indianista exigiam outra forma artística, mais maleável que o verso, na qual pudessem ser desenvolvidos sem acarretar na perda do vigor e da intensidade da cor local. Em forma de poema os elementos que configuravam a nacionalidade brasileira, no período romântico, corriam o risco de ficar à sombra da rima, do ritmo e da cadência, enquanto que em forma de prosa, esses mesmos elementos ganhariam uma maior dimensão. *Iracema*, segundo o próprio autor, nasceu, então, dessa constatação em relação às exigências formais da poesia e a liberdade criadora da prosa (ALENCAR, 1965, p. 143).

A ideia fundamental aferida nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, textos estéticos escritos por José de Alencar em crítica ao poema, *A confederação dos tamoios*, publicado por Gonçalves de Magalhães em 1856, está na crítica à forma clássica e na criação de uma prosa moderna na qual se harmonizam homem e natureza, poesia e prosa, história e mito, a fim de que seja composto um romance de temática nacional, no qual a melodia verbal do poema e a “elasticidade da prosa”, a atmosfera essencial mítica e o tempo prosaico estejam presentes.

Para nós, no romance *Iracema*, o autor procurou assimilar ao máximo esses extremos, oferecendo, ao fim, uma obra única no cânone nacional, pois o romance que narra os amores da jovem índia tabajara e do guerreiro português apresenta sua estrutura em prosa, porém a ordenação das palavras, a sequência de sons e o encadeamento de imagens, assemelham-se ao mais bem elaborado poema lírico, levando estudiosos a se questionarem quanto ao seu gênero, sendo considerado um verdadeiro poema em prosa, daí partirmos para a reflexão sobre a prosa poética indianista alencarina tendo por base as ideias proferidas por Alencar em suas cartas estéticas.

Anatol Rosenfeld explica que um texto qualquer se estrutura por meio de uma série de planos, dos quais apenas o plano dos sinais tipográficos impressos no papel pode ser considerado real, sensivelmente dado e facilmente percebido pelo leitor. Em literatura essa camada é significativa para fixação da obra literária, embora só apresente importância funcional em um poema concretista; já no plano irreal, o texto conta com elementos que só podem ser concretizados com a colaboração do leitor ou do ouvinte. Como pertencentes a esta camada, identificam-se os fonemas, as configurações sonoras e as unidades significativas – constituídas pelas orações –, que são percebidas por meio da audição quando se lê um texto em voz alta ou se recita um poema. Devido a essas unidades, são projetadas as relações atribuídas entre os objetos e suas características, ou aquilo que o crítico chama de “contextos objectuais”, que

determinam a materialidade de um poema ou de uma prosa (ROSENFELD, 2004, p. 13):

Mercê dos contextos objectuais, constitui-se um plano intermediário de certos “aspectos esquematizados” que, quando especialmente preparados, determinam concretizações específicas do leitor. [...] Em geral, os textos apresentam-nos tais aspectos mediante os quais se constitui o objeto. Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc (ROSENFELD, 2004, p. 13).

A partir dos contextos objectuais, formam-se os aspectos esquemáticos que vão, aos poucos, concretizando imaginações na mente do leitor. Na obra ficcional, a composição desses esquemas é de suma importância e exige a participação do receptor para que as imagens sejam concretizadas. Esses aspectos, em harmonia com a escolha exata da palavra em sua significação múltipla, podem criar aparências, cenários ou momentos sensivelmente captados.

Quando lemos a cena de abertura do romance *Iracema*, concordamos com Antonio Candido, para quem essa obra é a que melhor corresponde ao programa traçado pelo romancista cearense nas cartas estéticas, por apresentar “melodia verbal, imagens cheias de cores, fusão íntima com a natureza” (CANDIDO, 2004, p. 60), tudo isso, explica o crítico, ajudou na composição do romance.

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
Verdes mares, que brilhaes como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?
Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?
Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora. (ALENCAR, 1965, p. 49).

Na cena acima, é possível vislumbrar todo o ambiente onde a ação narrada se passa, com todas as suas cores e os efeitos visuais produzidos pelo reflexo da luz do

sol, o movimento indomável das águas, a praia coberta por coqueiros e o barco que desafia as “vagas impetuosas”. Em cinco curtos parágrafos, o escritor cearense, que parece ter olvidado a sua porção de homem civilizado para externar as impressões que a natureza lhe imprimiu no espírito, transmite-nos a imagem de uma natureza viva, de um todo orgânico e em harmonia. Percebemos o viço do mar cearense, da praia e da vegetação, além do surgimento de um elemento não natural criado pela ação do homem, o barco, que por sua vez se afastada da costa, levando consigo os elementos humanos desse espaço totalmente dominado pela natureza.

De fato, em *Iracema* se verifica uma melodia verbal intensa com cadência poética percebida já nas primeiras linhas da primeira página do livro; as imagens descritas pelo autor são fortes, vivas, cheias de cores, formas, luz e movimento, e a natureza cearense, que serve de cenário ao romance, parece estar em completa relação com os personagens que nela agirão. Tudo isso é resultado de um minucioso trabalho do escritor com as palavras, que aos poucos vão formando imagens sensíveis na mente do leitor.

José de Alencar, nas cartas estéticas que nos servem de base para reflexões sobre o acerca de *Iracema*, não chega a falar exatamente de “contextos objectuais” e “aspectos esquematizadores”, visto que tais conceitos são mais modernos que os textos críticos do autor. Mas, suas observações quanto à seleção das palavras na obra de Gonçalves de Magalhães e as representações sensíveis criadas a partir delas, levam-nos a crer que o poeta de *Suspiros poéticos e saudades* não soube aproveitar satisfatoriamente as representações poéticas que poderiam ser formadas na mente do leitor partindo da escolha exata das palavras, das suas disposições nos versos, da sua cadência e das imagens sensíveis que esses aspectos poderiam suscitar.

Para o pai de *Senhora*, a disposição das palavras no poema de Gonçalves de Magalhães se aproxima bem mais do ritmo de uma prosa que de uma obra em verso e, possivelmente, atentando para essa “falha de realização”, procurou evitar que o mesmo ocorresse em sua obra prima, preocupando-se em eleger cuidadosamente as palavras a serem utilizadas, dispondo-as nas orações de modo a conferir-lhes um tom ritmado sem comprometer a imaginação do leitor.

O cuidado com a composição do romance foi tamanha, que alguns estudiosos de literatura acabaram por perceber a sua proximidade com o poema em verso. Joaquim Nabuco, por exemplo, ao reescrever o início de *Iracema*, dispondo suas orações em verso, evidenciou que a composição do texto literário alencarino se deu de

tal forma que a sua leitura em voz alta revelava um ritmo compassado, pouco comum às obras em prosa, e, ao mesmo tempo, criava “contextos objectuais” na mente do leitor. Independente da disposição das orações, em verso ou em prosa, é possível materializar-se, através da imaginação daquele que lê ou que ouve os períodos iniciais de *Iracema*, as formas e cores dos elementos listados no ambiente descrito em ritmo cadenciado próprio de uma obra em versos bem metrificados.

Verdes mares que brilhais
como líquida esmeralda
aos raios do sol nascente,
perlongando as alvas praias
ensombradas de coqueiros
(NABUCO, Joaquim *apud* AZEVEDO, 1977, p. 269).

Os parágrafos iniciais do romance foram arranjados em cinco versos de sete sílabas cada, ou cinco versos heptassílabos, os quais expõem, comprovadamente, a preocupação do escritor, da prosa em destaque, em manter um ritmo aos seus períodos. O escritor cearense conseguiu, portanto, mesclar prosa, poema e lenda, concatenando elementos caracterizadores da representação poética na forma romanesca. Em outras palavras, as configurações sonoras de *Iracema*, mesmo dispostas em prosa, ajudam a compor o cenário de abertura do livro. O encadeamento das palavras, a sequência dos sons, a escolha da posição das palavras ajudam na imaginação do espaço por parte do leitor, ou do ouvinte, que vai construindo o ambiente a partir da articulação dos termos e experimentando os sentimentos que pairam naquela atmosfera.

A prosa de José de Alencar é aquela que se amplia e imita, a seu modo, a poesia, adotando os “*ornatos* e condescendente a uma certa coerção da eufonia na colocação das palavras e na alternância e formação das frases. Apresentando-se ricamente ornamentada” (NOVALIS, 2009, p. 126.). O autor de *A pata da gazela*, como se vê, consegue harmonizar, de forma magistral, a técnica da prosa aos recursos da poesia, escolhendo as palavras mais adequadas para sugerir a suavidade e a solidão nas praias cearenses, pois, “as palavras são como vestes do pensamento, que ora o trajam de galas e de sedas, ora de lã e estamemha” (ALENCAR, 1953, p. 11).

A REPRESENTAÇÃO POÉTICA DA BELEZA SELVAGEM FEMININA EM UM ROMANCE NACIONAL

A atmosfera poética de *Iracema* vai além das páginas iniciais do livro – com suas belas descrições paisagísticas –, mantendo-se viva em toda a narrativa, em especial nos momentos em que sua protagonista está em completa relação com o meio. Para Antonio Candido, a personagem por si só não tem capacidade de dar força a um romance, mas, sim, a junção de seus vários elementos, enredo, tempo, espaço etc (2004, p. 54). Obviamente que isto não nega a importância da personagem numa narrativa tradicional, em que todos os acontecimentos estão ligados às ações do indivíduo, mas ressalta que uma personagem desligada do todo da obra torna-se um mero ornamento sem qualquer importância.

Reuter Yves acredita que as personagens, em um romance, têm o papel essencial de organizar histórias, uma vez que as ações determinadas e desempenhadas pelos indivíduos que as vivenciam e as ligam umas as outras, conferindo-lhes sentido: “De uma certa maneira, *toda história é história das personagens*” (YVES, 2004, p. 54). Neste sentido, Candido e Yves concordam que sem personagem não há romance, uma vez que o enredo da obra literária gira em torno dos acontecimentos que envolvem o elemento humano. Portanto, a relação da personagem com o meio, com as outras personagens e consigo mesma é de suma importância para a concretização do romance.

Reconhecendo a relevância desse elemento para a construção formal de uma obra literária, José de Alencar observa que a personagem protagonista⁵¹ feminina de um romance ou poema de cunho nacionalista precisa apresentar caracteres que a identifiquem como verdadeiramente brasileira e, acima de tudo, que a relacionem ao enredo da narrativa, não servindo apenas de companheira insignificante do herói. Em sua crítica nas *Cartas sobre a confederação dos tamoios*, o escritor destaca a forma simplória com que Magalhães trata a sua heroína, que parece inadequada à função protagonista que deveria exercer:

Aimbire, o herói, depois de percorrer todas as tribos tamoias, chega ao alto da Gávea, e aí encontra Pindobuçú e sua filha, que davam sepultura a um jovem morto.

Essa filha é a heroína do poema; o seu encontro com Aimbire é de tal maneira, que nunca o leitor poderia adivinhar que ela teria de representar o papel importante que se lhe destina.

O poeta, talvez fatigado de descrições, não teve uma palavra para exprimir a beleza da jovem índia lacrimosa, consolando o seu velho pai: essa dor mútua, esse quadro de tanto sentimento, passa despercebido.

⁵¹ Expressão cunhada por Anatol Rosenfeld para identificar a personagem central de uma obra. Cf. ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 15.

Foi substituído pela saudação de Aimbire à Gávea, sua formosa terra (ALENCAR, 1953, p. 6).

Em um romance um bom enredo só existe em razão de sua personagem, e uma personagem só existe em seu enredo (CANDIDO, 2004, p. 51-52), é por esse motivo que comumente reconhecemos na pessoa notável do romance o que há de mais vivo na obra, mas isso não significa que os outros elementos estruturadores não tenham igual importância, mas Iguassu, a heroína dos *tamoios*, de acordo com o que profere o autor das missivas, não apresenta qualquer característica que a coloque no centro da ação dramática do poema de Gonçalves de Magalhães, ou que a faça interagir com o todo da obra, passando, por conseguinte, totalmente despercebida e sendo apresentada apenas como a índia companheira de Aimbire, o herói.

O segundo capítulo de *Iracema* é dedicado ao encontro da jovem guardiã do segredo da jurema e do estrangeiro que traz nos olhos “o azul das águas do mar”; o modo como o autor desenrola cada ação, e cada descrição, até que os dois possam finalmente se comunicar, faz perceber que toda a trama será desencadeada a partir do diálogo travado entre eles, e que aquela mulher não será apenas um ornamento na estrutura do romance, mas desempenhará importante função:

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada, mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiracaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

O guerreiro falou:

— Quebras comigo a flecha da paz?

— Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Onde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

— Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.

O estrangeiro seguiu a virgem através da floresta.

(ALENCAR, 1965, p. 51-52).

É impossível negar que do tiro certo da flecha de Iracema no rosto do jovem português, e do amor que nasce naquele momento, novos acontecimentos serão traçados, até alcançarem seu ponto máximo com a morte da jovem índia e a partida de Martim, levando consigo o primeiro cearense. A leitura da obra nos prova, pois, que o romance “é tecido de momentos de vital alegria (união entre Iracema e Martim) e de outros, de triste distância ou, por assim dizer, de exílio e afastamento entre o casal” (FREIXEIRO, 1971, p. 130), como afirma Fábio Freixeiro.

As cenas de *Iracema* e d’*A confederação dos tamoios* se assemelham pelo contato inicial estabelecido entre as personagens significativas das obras, porém se distanciam pelo modo como cada escritor dá destaque a suas personagens femininas. No poema de Magalhães, a mulher não ganha espaço significativo dentro da cena narrada, desaparecendo para que seu companheiro ganhe notoriedade; já no romance alencarino, a jovem indígena recebe força dramática que não a deixa ficar à mercê de seu cúmplice, sendo ela tanto agente quanto paciente de cada acontecimento. E, mesmo que se pense que o destaque dado por Alencar à virgem tabajara é esperado, já que o romance leva o seu nome, Martim também desempenha papel importantíssimo na narrativa, e os dois, em harmonia, contribuem para o desenvolvimento de cada ação até o final da obra, o que, para o escritor cearense, não aconteceu no poema épico sobre a tribo tamoia.

O tom poético da narrativa se expande do painel inicial da obra à imagem da graciosa índia – e sua relação com o enredo – a qual se opõe diametralmente à imagem das índias pintadas por Magalhães, comparadas, por Alencar, a quaisquer outras jovens europeias por não apresentarem seus traços físicos e comportamentais relação alguma com as belas selvagens brasileiras:

[...] a mulher, astro da terra, não lhe inspirou [em Gonçalves de Magalhães] todas as belas imagens que deveria despertar em sua alma um tipo novo, um tipo ainda não criado pela arte ou pela poesia [...]
Entretanto a heroína do poema do Sr. Magalhães, é uma mulher como outra qualquer [sic]; as virgens índias de seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês ou europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem, podiam servir-se à moda em casa de Mme. Barat e Gudin, e ir dançar a valsa no cassino e no club com algum deputado.
Veja se tenho razão ou não; é a descrição de Potira, uma virgem índia, filha do herói:

*Qu’inda não vi mais bela criatura
Gestos mais senhoris, olhos mais negros
Olhar mais terno, mais mimosa boca,
Onde um sorriso meigo e pudibundo
Suave amor nos corações embebe[...]*

Se trago isto, é para mostrar que não sou exigente, eu que tenho, como leitor, o direito de, acabando de ler um poema nacional, pedir ao poeta que o escreveu ao menos uma criação nova, que fique como recordação agradável dessas quatrocentas páginas inspirada pela natureza, e escritas longe da pátria, para melhor senti-la e compreendê-la.

Até aqui não encontrei isso; a heroína do poema é, como já disse, uma mulher que se chama Iguassu, e nada mais; o Sr. Magalhães, que viu na Itália os modelos de arte, não achou n'eles uma ideia do que devia ser a beleza da mulher selvagem e inculta, a beleza criada nos campos como flor silvestre: não o censuramos por isso, notamos apenas a falta (ALENCAR, 1953, p. 19-21).

Pode-se dizer que inspiração e originalidade são as palavras de ordem para o escritor cearense, no que concerne a composição de um tipo indígena feminino. A inspiração, para os românticos tinha como fonte o próprio artista e a parte inconsciente do seu espírito, pois o artífice não é mais um elemento passivo no processo de criação, como fora na Antiguidade, uma vez que se identifica com o absoluto e se torna o seu intermediário (OSBORNE, 1974, p. 188.). Sob a influência da natureza e dos elementos nacionais, o romântico compõe, de forma única, suas obras. E, comungando de tal pensamento, José de Alencar reivindica essa inspiração em Gonçalves de Magalhães, por reconhecer que as criações indianistas do poeta não se originam dos influxos do seu espírito e do entusiasmo criador que a cor local proporciona, mas da ideia europeia de beleza mulhêr, fazendo com que ele se ocupe, unicamente, em reproduzir os modelos já consagrados no continente onde vivera e compusera o seu poema épico.

A heroína de *A confederação dos tamoios*, assevera o censor, não poderia ser a representante de um poema indianista por ser extremamente culta e estar totalmente de acordo com os padrões de beleza europeus e, portanto, em desalinho com o padrão referencial das índias do Brasil. Sua imagem, ao que se constata das palavras do autor das cartas, não impressionaria o leitor como a principal referência da beleza feminina indianista nacional.

Ao lermos *Iracema*, no entanto, reconhecemos de imediato o oposto ao que ocorre à protagonista e às outras índias de Magalhães. A tabajara, que se banha nas bicas do Ipu, não é uma jovem índia qualquer, mas uma bela mulher selvagem que apresenta características próprias das índias nascidas e criadas no ambiente natural brasileiro e com elementos peculiares, totalmente inspirados pelo meio que a cerca, que lhe dão destaque entre as demais. Ela é a índia que dialoga com os animais, que vive em harmonia com o ambiente natural, que possui belos cabelos negros, e que corre

livremente pelos campos de sua tribo. Ser-nos-ia impossível imaginar Iracema atuando em outro romance que não naquele em que Alencar a consagrou:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 1965, p. 50-51).

Ao analisar o retrato da graciosa guerreira da tribo tabajara reconhecemos aquele ideal de mulher selvagem do Brasil que cruza as matas com os pés descalços, que não teme a floresta que lhe servem de abrigo, que, em solidão em meio à vegetação nacional reencontra-se consigo mesma e, por vezes, se confunde com a natureza no mais perfeito panteísmo. Os símiles que o autor lhe confere, ao compor sua forma física, ajudam a construir uma atmosfera essencial própria dos poemas primitivos, na qual Iracema, animais e vegetais são um só e estão em completa harmonia.

Essa imagem foi criada quase dez anos após a escritura das missivas, mas nela pode-se reconhecer a representação sensível da mesma virgem indígena que fora impressa nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* – como exemplo da falta de representação feminina totalmente inspirada pela cor local –, mas ainda em forma de embrião, em processo de formação, ainda em desenvolvimento, para que mais tarde pudesse alcançar a forma perfeita impressa no romance de 1865:

Sorriu-lhe de longe a imagem graciosa de uma virgem índia, de *faces cor de jambo*, de cabelos pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor agreste. Com suas formas onduladas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa. (ALENCAR, 1953, p. 19).

A descrição que apresentamos anteriormente extraída do romance foi, certamente, desenvolvida a partir da descrição apresentada em 1856 nas cartas de crítica ao poema épico de Magalhães, transcrita imediatamente acima. Destarte, é completamente plausível afirmar a ocorrência do aproveitamento dessa imagem na composição da prosa poética alencarina, principalmente se levarmos em consideração

que Araripe Júnior reconhece em Alencar o artista por profissão e vocação que busca ler e reler tudo o que está ao seu alcance no intuito de encontrar a melhor forma para dar curso a sua inspiração, ou seja, possivelmente o escritor reformulou a ideia escrita sob o impulso artístico nas cartas, trabalhando-a exaustivamente em busca dos melhores símiles e expressões linguísticas para compor a representação do romance até que finalmente ficasse completa dentro do que o escritor considerava a imagem perfeita da índia ideal.

A ideia de Araripe também reforça o pensamento de que a composição do romance que leva o nome da virgem dos lábios de mel constitui mais o trabalho de um poeta em fase de criação – extremamente preocupado com as imaginações advindas das sugestões de cada palavra – do que propriamente de um prosador, ocupado com outras questões estéticas.

Os cabelos negros, na narrativa, ganharam analogias que lhe deram maior consistência poética e intensificaram a apreensão sensível, e o talhe da palmeira foi reposicionado a fim de ampliar a imaginação das madeixas da heroína, que até então eram apenas negras. E essas representações ficaram vivificadas na mente do leitor de tal modo que Rachel de Queiroz chegou a afirmar ter presenciado pessoas simples do país, com “instrução primária”, identificarem Iracema, quando questionados sobre quem seria a “virgem dos lábios de mel”, mas não reconhecerem, de imediato, quem seria a dona dos “olhos de ressaca, olhos de cigana obliqua e dissimulada” (QUEIROZ, 1965, p. 252), o que prova a dimensão alcançada pela representação, construída pelo poeta⁵², da maior heroína dos romances indianistas no imaginário do povo brasileiro. Enquanto Magalhães não conseguiu dotar de uma cor essencialmente brasileira a sua índia, o autor cearense imprimiu a sua na história do país, consagrando Iracema a mulher selvagem verdadeiramente nacional.

O LIMITE ENTRE AS ESFERAS MÍTICA E HISTÓRICA

⁵² Aderaldo Castello se refere constantemente a José de Alencar como poeta devido ao trato com as palavras e às simbologias constantemente construídas pelo escritor. Cf. CASTELLO, Aderaldo. Iracema e o indianismo de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 277-278.

A virgem tabajara parece viver dois momentos distintos que dividem a estrutura do romance em duas partes bastante distintas e, no entanto, interligadas⁵³. No primeiro momento vemos a linda tabajara, desde o seu nascimento até o primeiro contato com o jovem português, envolta na mais perfeita harmonia, no seio da floresta, associada aos animais e plantas que inclusive ajudam a caracterizá-la. Nesse momento, a narrativa revela uma simplicidade e uma essencialidade semelhantes aos tempos de Adão e Eva no Jardim do Éden:

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão (ALENCAR, 1965, p. 51).

O narrador cria uma atmosfera essencial ao redor da personagem, onde indivíduo e natureza se tornam um só. O banho da jovem índia acontece por entre os vegetais da selva que, em harmonia com sol e com alguns poucos animais, são testemunhas desse momento e ajudam a compor o espaço em que se passa a cena e a própria imagem da virgem dos lábios de mel. O sol fornece a luz que clareia a floresta enquanto a jovem se banha, os galhos da acácia criam uma espécie de extensão dos cabelos negros da virgem, os quais ganham o novo colorido advindo das flores que se perdem por entre os fios; os pássaros produzem a sonoridade suave do lugar; a água parece brotar como gotas a correr, uma a uma, sobre a pele da bela moça que, em harmonia com o sabiá, faz soar o canto agreste que se expande pelas matas. A ará, companheira constante de Iracema, voa por entre a folhagem e chama a índia pelo nome e tem acesso livre aos objetos pessoais de sua amiga.

A sacerdotisa dos tabajaras vive em uma totalidade essencial com o mundo exterior onde nascera e fora criada, não há qualquer separação entre o seu interior e o espaço físico que a envolve, tudo é um só, a selvagem, os animais, os vegetais, todos

⁵³ Para Aderaldo Castello, o argumento de *Iracema* reduz-se ao essencial, sendo composto principalmente por inspirações líricas e elementos épicos e históricos. Cf. CASTELLO, *Ibidem*, p. 277-278.

vivem em perfeito equilíbrio num mundo homogêneo, perfeito e acabado, conforme o mundo da totalidade épica grega de que nos fala Lukács:

Pois toda totalidade [...] significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alçando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar formas; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (LUKÁCS, 2007, p. 31).

A totalidade é, para Georg Lukács, a perfeita harmonia entre todas as coisas e todos os seres, e só pode existir em um mundo homogêneo, onde não existem fraturas entre ser e mundo, onde não haja espaço para reflexões, pois nesse lugar tudo é essencial, as respostas já estão dadas, não necessitando, portanto, serem buscadas.

Esse primeiro momento é o que podemos chamar de tempo mítico de *Iracema*, é o tempo em que não há devir, tudo acontece sem que se note a passagem do tempo, sem que se perceba qualquer transformação histórica na vida da personagem e dos outros seres que compõem a totalidade do mundo perfeito e homogêneo criado por Alencar. A essencialidade do tempo mítico do romance colabora para a criação de um mito.

O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares (ROSENFELD, 1996, p. 26).

O mito vive num tempo em que não há tempo histórico, um tempo perdido no passado histórico do homem. O mito revela uma faceta dos acontecimentos históricos, construindo, assim, um modelo fundamentado nos fatos históricos que paira entre *o que foi* e *o que poderia ser*, ou seja, o mito reconfigura o passado histórico criando um passado possível dentro do factual, que contribui para o entendimento, ou a busca do entendimento, dos problemas da humanidade.

Rivkah Schärf Kluger explica que para se compreender melhor um mito é necessário observá-lo a partir de duas perspectivas, uma exterior – que diz respeito à

necessidade de se compreender o fundo histórico do mito – e outra interior – a compreensão dos problemas fundamentais do tempo com que a época do mito se envolveu ou está envolvida (KLUGER, 1999, p. 17.). Neste sentido, a perspectiva externa de *Iracema* é a chegada do europeu e o primeiro contato dos nativos com os estrangeiros, e a perspectiva interna, a transformação que esse contato ocasiona na vida dos índios. Em outras palavras, o mito da virgem dos lábios de mel revela o rompimento do tempo mítico em que nossos índios se encontravam antes da chegada dos portugueses e a passagem para o tempo histórico após a chegada do estrangeiro.

O rompimento do tempo mítico no romance inicia-se com a primeira aparição de Martim indicada pela seguinte fala do narrador: “Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta” (ALENCAR, 1965, p. 51). O rumor na floresta, causado pela chegada do homem branco, desloca, imediatamente, a bela índia alencarina do espaço essencial onde se encontrava, e a reposiciona, por conseguinte, no mundo do devir, onde não há mais totalidade, onde ela precisará encontrar por si mesma o sentido, onde o tempo, que passa e não volta, é marcado por início, o nascimento, e fim, a morte:

— Araquém, a vingança dos tabajaras espera o guerreiro branco; Irapuã veio buscá-lo.
 — O hóspede é amigo de Tupã: quem ofender o estrangeiro ouvirá rugir o trovão.
 — O estrangeiro foi quem ofendeu a Tupã, roubando sua virgem, que guarda os sonhos da jurema.
 — Tua boca mente como o ronco da jibóia: exclamou Iracema.
 Martim disse:
 — Irapuã é vil e indigno de ser chefe de guerreiros valentes!
 O Pajé falou grave e lento:
 — Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá; mas o hóspede de Tupã é sagrado: ninguém o ofenderá; Araquém o protege (ALENCAR, 1965, p. 73).

Iracema é privada da harmonia que antes possuía com o todo a partir de seu primeiro contato com Martim; a perda da virgindade que significa, para Iracema, a concretização do seu processo de tornar-se definitivamente um ser histórico. Ao entregar ao guerreiro ultramarino “a flor de seu corpo”, Iracema rompe a essencialidade com o todo (inclusive com Tupã, o deus dos tabajaras), passando a sofrer as intempéries de uma vida cuja totalidade é destituída de sentido, bem como a padecer das paixões comuns ao mundo da era moderna. Quando Araquém, o pai da jovem indígena, decreta o destino da filha afirmando que “ela morrerá”, na verdade está reconhecendo que a

partir do momento em que a noiva de Martim entra no tempo histórico, seu futuro não é outro senão a morte, pois ela está sob jugo do devir.

Essas divisões estruturais, de fato, marcam um ciclo dentro do próprio romance: totalidade essencial – quando Iracema está em harmonia com Tupã e os outros seres–, a perda da essencialidade – o contato entre a índia e o português –, e o retorno à essência– marcado pela morte da jovem.

A morte de Iracema representa aniquilamento do ser histórico, que retorna à condição de ser essencial e em total harmonia com o meio. Iracema é enterrada ao pé de um coqueiro às margens de um rio, voltando a pertencer, portanto, ao todo homogêneo, de onde um dia fora arrancada. A jandaia, que não mais cantava nos tempos em que Iracema esteve apartada do todo, agora se encontra a repetir tristemente o nome de sua amiga:

O camucim, que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martim quebrou um ramo de murta, a folha da tristeza, e deitou-o no jazigo de sua esposa.

A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente:

— Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia (ALENCAR, 1965, p. 136).

PALAVRAS FINAIS

Pensar na estrutura formal de *Iracema*, é, antes de mais nada, atentar para a concorrência entre o tempo mítico e o tempo histórico de que se compõe o livro. A essencialidade, notada nas páginas iniciais do romance, quebra-se no momento em que a índia mantém o primeiro contato com Martim. O mundo homogêneo em que a índia vivia é bruscamente rompido, dando-se início ao tempo histórico, ao devir, ao tempo em que tudo corre, tudo se transforma e tudo perece. Tal transformação culmina com a morte da protagonista e com o retorno do tempo mítico, representado pela ará, que volta a falar o nome de Iracema.

Com *Iracema*, Alencar conseguiu dar força à imagem da índia brasileira e ampliar a sua significação para além da aparência física, conferindo-lhe um caráter local, tornando-a mito da origem do nosso povo. Magalhães, em contrapartida, foi incapaz de criar uma mulher que representasse a beleza da selvagem brasileira e,

tampouco, pode dar uma dimensão histórica e social à sua criação, o que, para nós, comprova que as formas estruturais relativas à personagem feminina do romance alencarino ganharam uma extensão significativa tão grande, que ultrapassaram a estrutura formal da obra e alcançou a caracterização histórica da nossa nação.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, 1953. Cartas sobre A confederação dos tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.

ALENCAR, José de. **Iracema** – lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, José de. **Iracema** – Lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 139-144.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASTELLO, Aderaldo. Iracema e o indianismo de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Iracema** – lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 270-280.

FREIXEIRO, Fábio. Iracema, a terra. In: **Da razão à emoção II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 13-27.

HEGEL, Geor Wilhelm Friedrich. Poesia e prosa. . In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. Chapecó: Argos, 2011, p. 339-363.

KLUGER, Rivkah Schärf. **O significado arquétipo de Gilgamesh**, um moderno herói antigo. Tradução de Atílio Brunetta. São Paulo: Paulus, 1999, p. 17.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007

NABUCO, Joaquim *apud* AZEVEDO, Sânzio de. Releitura de Iracema. In: ACL. **Alencar 100 anos depois**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. **Polén** – fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho São Paulo: Iluminuras, 2009.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1974.

QUEIROZ, Rachel. José de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Iracema** – lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 251-253.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

YVES, Reuter. **Introdução à análise do romance**. Agrela Bergamini (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

AS TEORIAS PÓS-COLONIAIS E O HIBRIDISMO
EM JOSÉ DE ALENCAR
POST-COLONIAL THEORIES AND THE HYBRIDISM
IN JOSÉ DE ALENCAR

*Sílvia Barbalho Brito*⁵⁴
*Ilza Matias de Sousa*⁵⁵

Resumo

A preocupação da crítica literária do século XIX fora estabelecer um projeto de identidade nacional homogêneo, baseado em relações de semelhança com o modelo colonial. Hoje, através dos estudos das teorias pós-coloniais, podemos nos atrever criticamente perante tais restrições e controle dos pressupostos já consagrados esteticamente, o que nos possibilita lançar um novo olhar para as narrativas brasileiras, como a obra *Iracema* (1865), de José de Alencar. Propomos uma reflexão sobre essas posturas dominantes, que tendem a esgotar o sentido da obra literária e provocam no romance uma construção dicotômica, de oposições, relacionada aos seus protagonistas. A partir da filosofia da desconstrução de Derrida e Deleuze, e dos estudos culturais de Homi Bhabha, abre-se a possibilidade de reconhecer e discutir o hibridismo em *Iracema*, numa releitura e ressignificação da obra e dos personagens.

Palavras-chave: Hibridismo. Desconstrução. Romance.

Abstract

The concern of literary criticism of the XIX century was to establish a homogeneous national identity project, based on similarity relations with the colonial model. Today, through the studies of post-colonial theories, we can venture critically with such restrictions and control of the presupposition already established aesthetically, which enables us to launch a new look for the Brazilian narratives, such as the book *Iracema* (1865), from José de Alencar. We propose a reflection on these dominant positions, which tend to exhaust the meaning of the literary work and provoke in the novel a

⁵⁴ Estudante do 8º período do curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, pela UFRN. Bolsista de Iniciação Científica no projeto “Literatura, cinema, máquinas de ser: novo espaço da escritura do mito desterritorializado e seus dejetos em João Gilberto Noll”, sob a orientação da Profª. Dra. Ilza Matias de Sousa. E-mail: silviabrito@gmail.com.

⁵⁵ Pós-doutora em Letras, área Teoria da Literatura, pela PUC-Minas. Doutora em Letras, área Literatura Comparada, pela UFMG. Professora do Quadro de Permanentes Associados da UFRN / Departamento de Letras / Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL. E-mail: ilzamsousa@yahoo.com.br.

dichotomous construction, of oppositions, related to its protagonists. Whereof the Derrida and Deleuze's philosophy of deconstruction, and Homi Bhabha's cultural studies, opens up the possibility of recognize and discuss the hybridism in *Iracema*, in a reinterpretation and resignification of the book and the characters.

Keywords: Hybridism. Deconstruction. Romance.

AS TEORIAS PÓS-COLONIAIS E O HIBRIDISMO EM JOSÉ DE ALENCAR

O talento romanesco do escritor cearense José de Alencar (1829-1877) nos narra o encontro amoroso entre Martim e Iracema, o colonizador português e a índia tabajara, símbolo da confluência entre a Europa e as terras brasileiras. Imagens, poesia, energia e vigor garantem a alegoria da origem do Brasil: o nascimento de Moacir, o fruto dessa união. *Iracema* (1865) é uma das obras mais importantes do Romantismo brasileiro, continua a provocar discussões no horizonte da leitura e da recepção do texto literário, e, por vezes, ainda é considerada como um símbolo, formadora da identidade da literatura nacional, com fins de centralização de modelo de nação.

Iracema, sendo motivo de variados estudos e comentários desde a sua publicação, suscitou uma abordagem significativa de Machado de Assis:

[...] tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol “que se entristece”. [...] todos os louvores são poucos. (MACHADO DE ASSIS *apud* ALENCAR, 2011, p. 21).

Em contrapartida à consagração feita por Machado de Assis, no século XX, o historiador Alfredo Bosi assume uma postura contestadora. Bosi alega que Alencar fora limitado pelo pensamento etnocêntrico de sua época, e que seu texto assume uma clara submissão e inferioridade indígena em apologia ao colonizador:

[...] a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século. [...] A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. (BOSI, 1992, p. 179-180).

Diante disto, compreendemos as posições acima referidas como articuladas aos seus respectivos períodos históricos⁵⁶. Contudo, salientamos que não se pretende com este artigo afirmar uma forma “correta” para enquadrar o romance alencariano. Longe disso. As teorias pós-coloniais nos permitem trazer à frente elementos que convoquem uma descentralização, possibilidades de fazer emergir em *Iracema* aspectos de uma obra heterogênea, híbrida, sempre em trânsito, expressão de uma “luta narrativa” que provoca um hibridismo cultural se vista a partir de uma estratégia discursiva de desconstrução⁵⁷, que fragmenta os modelos hegemônicos da tradição. Em face a esse redimensionamento teórico, deslocamo-nos no texto em busca dos interstícios da obra, daquilo que muitas vezes está imperceptível a determinado olhar.

Garantindo expressão a agenciamentos heterogêneos, A literatura na visão pós-colonial se transforma em um espaço volátil, onde discursos se cotejam e se interpelam. Nada se mantém o mesmo, nem autor, nem leitor, nem obra. Representações e interpretações podem aparecer e desaparecer. Graças a esta instabilidade, afloram novas relações e surgem outros processos da escritura. A obra literária propicia novas desterritorializações⁵⁸, novos encontros do mito com seus devires e provoca o pensamento da descolonização, na medida em que não se articulam apenas às experiências da mitologia branca (DELEUZE; GUATTARI, 1977).

Iracema não estagna no tempo, e continua a produzir nos leitores contemporâneos novos redimensionamentos, considerando que, enquanto sujeitos produtores de uma subjetividade singular, recriarmos e ressignificamos nossa relação

⁵⁶ A História (com “H” maiúsculo) é a fala do vencedor, pautada em palavras de ordem. Trata-se de uma clausura que não nos permite pensar diferente, e ainda nos acomoda: não mais articulamos nossas reflexões e nosso discurso, e assim totalizamos nossa compreensão do mundo. Sobre como acontece esse fenômeno, Christopher Johnson nos apresenta uma clara explicação: [...] como um exemplo ou sintoma de uma maneira de pensar mais predominante e mais persistente do que qualquer pensador individual, uma espécie de campo de força metafísico que abarcaria e moldaria – restringiria – nossa apreensão e conceituação do mundo (2001, p. 46).

⁵⁷ O filósofo francês Jacques Derrida nos apresenta este novo conceito de leitura de mundo: uma proposta descentrada, que promove a anulação do centro como lugar fixo e imóvel, buscando denunciar aquilo que é valorizado em um texto – e em nome de que é valorizado –, e revela o que é neste dissimulado. “Fazer justiça a essa necessidade [de ultrapassar as concepções metafísicas] significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. [...] Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia” (DERRIDA, 2001, p. 48). A ausência de centro desestabiliza nossos alicerces, provocando a mudança e renovação de pensamento. E é nessa dinâmica que se torna possível a polissemia e o processo de desconstrução que confronta os pressupostos determinados pela Metafísica. “Em vez de refutação direta, portanto, a desconstrução poderia ser descrita como uma forma de diálogo crítico [...]” (JOHNSON, 2001, p. 47).

⁵⁸ A desterritorialização se instaura como crítica ao mundo sedentário em que vivemos e compreende deslocamentos que nos coloca num movimento de deriva do inconsciente, na “nau do desejo, numa exterioridade que faz rolar o desejo, sem paralisá-lo ou representá-lo, aberto às “multiplicidades de transformação” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 21).

com o texto literário, concebendo-o múltiplo, plural, dotado de uma potência de significações.

Assim, nos situando fora da tradição interpretativa, concebemos no romance um contradiscurso capaz de fazer brilhar devires inesperados, insuspeitos, na atuação mitopoética de *Iracema*. Para isso, efetivamos uma leitura nomadológica que nos encaminha para o próprio nomadismo da obra alencariana, o que retira a literatura da imobilidade, do sedentarismo controlador da constituição de subjetividades, desfixando as significações dominantes. Nessa instância de leitura, voltamo-nos para Martim como fecundador e para Iracema como ventre fecundado que dissemina imagens de uma nação imaginada.

Rotular Alencar como provedor de uma apologia ao colonizador é garantir ao texto literário uma obrigação que não concorda com o que é uma obra de arte, além de esgotar e limitar o tratamento que lhe pode dar o leitor. Ao lado disso, conceber o descentramento, o nomadismo, na sua narrativa, provem da trama das relações híbridas⁵⁹ que nela se insurgem contra a fixidez dos significados coloniais, para problematizar espaços e expressões não constituídos, não experimentados, e articular novas formas de tempo ou temporalidades além da histórica. Segundo Bhabha, o hibridismo cultural é o que põe “em campo [...] suas condições fronteiriças” (BHABHA, 1998, p. 26). Nesse sentido, é o que vemos se estabelecer na inscrição duplamente cultural da obra alencariana, de modo que podemos afirmar que nela se exerce esse trabalho fronteiriço.

O personagem Martim era um homem branco, europeu, cristão, mas se pode dizer que no contato com Iracema e o povo tabajara, ele oscila entre os valores coloniais e o mundo de transformações que ele passa a viver e a ver. Isso traz uma perspectiva de entre-lugar, deslizamento que parece conduzi-lo a acolher a diferença e revela seu hibridismo: “[...] espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 20).

⁵⁹ Conceito proveniente dos estudos culturais do estudioso e crítico literário indiano Homi K. Bhabha (1998).

“A hibridização não é algo que apenas existe por aí, não é algo a ser encontrado num objeto ou em alguma identidade mítica ‘híbrida’ – trata-se de um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber o movimento de trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente acompanha qualquer tipo de transformação social sem a promessa de clausura celebratória, sem a transcendência das condições complexas, conflitantes, que acompanham o ato de tradução cultural” (BHABHA apud SOUZA, 2004, p. 113).

Vejamos como esses processos emergem da descrição do primeiro encontro de Iracema com Martim:

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada, mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. (ALENCAR, 2011, p. 35).

Na primeira cena, o encontro entre os dois, insinua uma estranheza que dá lugar dissociações de imagens previstas pela cultura do branco. Iracema solapa a imagem estereotípica⁶⁰ e familiar que o guerreiro branco tem da mulher dentro das convenções cristãs. A situação mostra a fissura do modelo varonil do guerreiro. Está-se diante do ignoto, do desconhecido. Sob o regime da estranheza, o próprio narrador apresenta seu limite e seu não saber, abrindo mão de uma autoridade sobre a cena, o que, por sua vez, destitui também o poder do protagonista branco de permanecer no controle discursivo. Isso coloca em suspensão e quebra as expectativas dessa relação colonizador/colonizado. É rompido então com o automatismo da ação e reação, apontando-se para perspectivas anômalas, que desconstroem a ideologia da normalidade no contato índio e branco.

Segue um novo momento de descobertas:

A pocema dos guerreiros, troando pelo vale, o arrancou ao doce engano: [Martim] sentiu que já não sonhava, mas vivia. Sua mão cruel abafou nos lábios da virgem o beijo que ali se espanejava.

⁶⁰ O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. “[...] é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (BHABHA, 1998, p. 117). Ainda sobre estereótipos: “é também uma forma de representação que rejeita a alteridade; ele nega o jogo da diferença presente no processo relacional da construção da identidade e com isso, nega a necessidade da alteridade e do hibridismo na construção da identidade, pressupondo que haja identidades puras, não híbridas” (SOUZA, 2004, p. 13).

— Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema.

A filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura. Ficou tímida e inquieta, como a ave que pressente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida, e partiu.

As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa. Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras. (ALENCAR, 2011, p. 66-67).

Aqui, os signos coloniais não exercem seu domínio. Martim, mesmo conservando a fé cristã, incorporou elementos da crença indígena, os quais ele também teme. Iracema rompe com as tradições e rituais de sua tribo. Ergue-se um espaço de desconstrução narrativa em que ela e Martim se debatem em suas próprias representações, são arrancados destas e lançados numa espécie de vertigem e intempestividade que frustra qualquer cena romântica. Nesse caso, o que está em jogo é a incorporação do que é estrangeiro, não como uma simples assimilação, mas como uma nova relação que se coloca nos espaços inesperados em que isso se produz.

Iracema pousou a mão no peito do guerreiro branco:

— A filha dos tabajaras já deixou os campos de seus pais; agora pode falar.

— Que segredo guardas em teu seio, virgem formosa do sertão?

— Iracema não pode mais separar-se do estrangeiro.

— Assim é preciso, filha de Araquém. Torna à cabana de teu velho pai, que te espera.

— Araquém já não tem filha. [...] Iracema te acompanhará, guerreiro branco, porque ela já é tua esposa.

Martim estremeceu.

— Os maus espíritos da noite turbaram o espírito de Iracema.

— O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo da jurema.

O cristão escondeu as faces à luz.

— Deus!... clamou seu lábio trêmulo. (ALENCAR, 2011, p. 70).

Uma espécie de fio invisível permite aos personagens passarem do seu território para o do outro, promovendo um trânsito cultural. Estão fora desse circuito as relações de senhor/escravo, colono/colonizado, dando-se abertura para o potencial criativo da escrita alencariana escapar do constrangimento do modelo da submissão.

Diante dessa narrativa, somos compelidos a enfrentar nossas concepções da herança colonial portuguesa. A visão colonial nos conduziria ao pecado, a vergonha, a travessia de morte. O outro olhar, híbrido, ultrapassa a antropologia fictícia, e transforma a cena em um erotismo originário.

Martim uniu o peito ao peito de Poti:

— O coração do esposo e do amigo falou por tua boca. O guerreiro branco é feliz, chefe dos pitiguaras, senhores das praias do mar; a felicidade nasceu para ele na terra das palmeiras, onde recende a baunilha; e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a cor do sol. O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração. (ALENCAR, 2011, p. 86).

A nação, a pátria, cidade natal não garantem mais uma vida jubilosa. Martim declara seu abandono pelas divisões binárias, oposições espaciais, desenvolvendo uma intimidade intersticial com as terras e a cultura indígena. O guerreiro branco se volta contra a posição sedentária, enraizada e sedimentadora que opôs o mundo ocidental às experiências e saberes nômades. Ele está à margem, é estrangeiro, ou na tribo ou na cidade: “Como se pode evitar o afundar-se no lodaçal do senso comum, a não ser tornando-se um estranho para seu próprio país, língua, sexo e identidade?” (BHABHA, 1998, p. 200).

Nessa perspectiva, a literatura torna-se um novo sítio arqueológico, um entre-lugar, um espaço a ser percorrido no desconhecido e mesmo no não saber. Percurso antes encoberto pelo discurso dominante, que se mostra aberto, fissurado.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. “Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural”. In: SCARPELLI, M. F.; DUARTE, E. A (Org.). **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 15-35.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. O terceiro espaço. **Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional**, n. 24, 1996, p. 35-41.

BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial – o indianismo de Alencar”. In: **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **A escritura e a diferença**. 2. ed. Trad. Maria Beatriz Marques e Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERNANDES, Gisele Manganelli. “Iracema – uma leitura à luz da estética da recepção”. In: **Seminário de Estudos Literários: leituras e releituras**. São Paulo: HVF – Arte e Cultura; Assis-SP: FCL-UNESP, 1994.

GOMES, C. M. S. “Estudos culturais e crítica literária”. In: **Revista da ANPOLL**, v. 30, 2011, p. 54-67.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 2ª. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

JOHNSON, Christopher. **Derrida: a cena da escritura**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2001 (Coleção Grandes Filósofos).

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 113-133.

IMAGENS DA FICÇÃO E ENTRECruzAMENTOS TEÓRICO-FICCIONAIS

Vagner Rangel⁶¹ (UERJ)

Resumo

Este estudo pretende dar rendimento a uma indagação epistemológica, enunciadas no corpo do estudo, a respeito de dois poemas nacionais e contemporâneos: *Teia* e *Crustáceo*. Por *Imagens da ficção* entendemos que o trabalho teórico tem mais êxito quando evita generalizações e se detém sobre um determinado *corpus*, no nosso caso, os referidos poemas. Por *entrecruzamentos teórico-ficcionais* entendemos que podemos dar rendimentos a nossa leitura com o auxílio de outras leituras, neste caso: o *corpus* teórico, para propor um diálogo entre o ficcional e o teórico.

Palavras-chave: Teoria da literatura. Literatura Comparada. Literatura Brasileira.

Abstract

This study aims at thinking about some puzzles as for the reading of two Brazilian contemporary poems: *Teia* and *Crustáceo*. As for *Imagens da ficção* we understand that the theoretical work has chances of being more successful when the study avoids generalizations and we can therefore focus on a corpus, the poems. As for *entrecruzamentos teórico-ficcionais* we understand that the activity of reading such *corpus* with a theoretical background may boost our analysis as for fostering a dialogue among fiction and theory.

Key-words: Literary theory. Comparative literature. Brazilian literature.

INTRODUÇÃO

Este estudo pretende dar rendimento a uma indagação epistemológica, que surgiu a partir de o entrecruzamento de leituras teóricas e ficcionais, a respeito de dois poemas nacionais e contemporâneos: *Teia* e *Crustáceo*. O primeiro se intitula afro-

⁶¹ Especialista em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, mestrando na mesma instituição, atuando na seguinte linha de pesquisa “Literatura: Teoria e História”, coordenada pelo professor Dr. Roberto Acízelo. vagner.rangel@gmail.com

brasileiro; o segundo, por assim dizer, brasileiro. “Por assim dizer” porque, hoje, sabemos que não há nenhuma unidade subjacente à ideia de identidade brasileira. Tratar-se-ia mais de uma identidade construída historicamente a fim de apaziguar as diferenças que a constituíram ao longo do processo histórico. Mas tal crítica, como veremos a seguir, não cabe a *Crustáceo*, embora tal consciência seja relevante para este estudo. Por *Imagens da ficção* entendemos que o trabalho teórico tem mais êxito quando evita generalizações e se detém sobre um determinado *corpus*, no nosso caso, os referidos poemas. Por *entrecruzamentos teórico-ficcionalis* entendemos que podemos dar rendimentos a nossa leitura com o auxílio de outras leituras, neste caso: o *corpus* teórico, para responder as nossas indagações diante do texto literário.

NOTAS SOBRE “EPOS E ROMANCE”

Com o auxílio das pesquisas de M. Bakhtin (1993), damos início ao nosso trabalho. Antes, porém convém dizer o porquê de trabalharmos com tal autor. Conhecido pelos ensaios e análises pormenorizadas de um determinado *corpus*, para evitar generalizações – “Epos e Romance” é um ensaio ilustrativo de tal atitude ensaística e, ao mesmo tempo, atitude crítica a crítica institucionalizada na Rússia, no início do século XX.

A visão institucionalizada, explica Bakhtin (1993), obtivera êxito na leitura ficcional e explanação teórica dos gêneros clássicos, mas tal êxito estaria relacionado ao caráter fechado dos gêneros épicos – daí o nome “Epos”, que integra o título “Epos e Romance” (BAKHTIN, 1993). Portanto, tais gêneros caracterizam-se por uma não-abertura a inovações, isto é, diante do tempo presente, estamos aqui no início do século XX, eles estariam mais próximos das línguas mortas, diz Bakhtin (1993). O que os confere um caráter de acabamento e fechamento, pois já estão prontos, historicamente falando.

Desde mesmo ponto de vista, o histórico, Bakhtin (1993) argumenta que o romance (gênero) – e o mesmo vale para os gêneros discursivos *em uso* na Idade Moderna – não pode ser compreendido à luz de uma economia fechada, pois, diferentemente do caráter homérico dos gêneros clássicos, os gêneros modernos estão em constante desenvolvimento, assim como as línguas que os dão forma. Tratar-se-ia de atentarmos para os usos de tais gêneros, para então pensarmos em suas especificidades.

Para Bakhtin (1993), esta diferença entre os gêneros, o clássico/fechado e o moderno/aberto, é radical, porque o clássico trata de uma tradição em que o passado tem um valor superior ao presente. Valoriza-se a tradição e o passado diante das possibilidades do presente. Este é congelado diante daquele, que deve ser aqui, no presente épico, reatualizado. A economia do *epos* pressupõe uma hierarquização do passado no presente. Daí o tom não-polifônico do passado épico, há uma tendência ao unilinguismo, diz Bakhtin (1993).

Atitude diametralmente oposta encontramos nos gêneros modernos, sobretudo no romance, carro-chefe da literatura moderna. Vejamos as relações que Bakhtin (1993) estabelece entre a estética dos gêneros fechados em sua tradição passada, portanto, não-abertos porque já, por assim dizer, mortos como as línguas que já não são mais faladas por comunidades linguísticas; daí o unilinguismo, e a estética dos gêneros abertos em pleno desenvolvimento das sociedades moderno-contemporâneas, portanto, gêneros não-fechados, mas abertos porque são praticados assim como as línguas que são faladas pelas diferentes comunidades linguísticas que compõem o mundo moderno-contemporâneo; daí o plurilinguismo, que pode se assoma a tais marcas: o prosaico, o não-heróico, traços baixos e elevados, mutabilidade e a ideia de que a vida mais do que a tradição pode educar o homem (BAKHTIN, 1993, p. 402-3). Elementos que se opõem ao unilinguismo dos gêneros clássicos. Dispostos didaticamente, ficam assim:

Gênero romanescos	Gêneros clássicos
Prosaico	poético
Não-heróico	heróico
Positivo e negativo	os traços = gênero
Traços elevados e baixos	traços = gênero
Devir, mutabilidade, evolução	imutabilidade
A vida educa	a tradição educa
Plurilinguismo	unilinguismo

Na *Poética*, Aristóteles apresenta as regras clássicas das diferenciações dos níveis da representação literária (AUERBACH, 2001). Cada representação teria seu lugar apriorístico conforme seu *status social*: as atitudes nobres deveriam ser representadas pelo drama e/ou epopéia, enquanto as atitudes menos elevadas, o cômico, por exemplo, deveria ser representado pela comédia. Daí a oscilação (=), no sumário

acima, entre os possíveis traços de uma determinada personagem e a escolha do gênero em que ela será trabalhada.

Para Bakhtin (1993, p. 403), os elementos constituintes do romance encarnam na forma romanesca, enquanto um gênero do discurso da Idade Moderna, uma crítica aos gêneros da tradição clássica e as “(...) suas relações com a realidade: (...) heroicização enfática, (...) convencionalismo, (...) poetismo restrito e inerte, (...) monotonia e abstração, (...) aspecto de acabado e (...) imutabilidade dos seus personagens”. Mas tal descrição não deve ser tomada como cristalização, porque este é um *gênero em desenvolvimento*, portanto, *plástico* porque é capaz de absorver criticamente elementos constituintes de outros gêneros, para compor a própria forma de expressão, nem que isto seja através da assimilação de elementos, por exemplo, épicos de um modo cômico.

O riso, no gênero romanesco, pode operar uma crítica a um determinado tipo de representação que não condiz com os valores dos tempos modernos. Daí a “assimilação paródica” que o gênero pode fazer de elementos não pertencentes ao mesmo até então. Apropria-se de elementos de outros gêneros a fim de “satirizar” a inadequação de tal expressão aos valores contemporâneos (BAKHTIN, 1993).

A prática romanesca posiciona-se criticamente em relação à inadequação do epos como forma de expressão para os valores da Idade Moderna, portanto. Se o tempo do epos é um tempo absoluto, o tempo do romance só poderia ser o tempo não-absoluto, o tempo presente: contínuo, linear, cronológico, que entrará em crise, mas tal assunto, aqui, não nos convém.

O romance, por assim dizer, encarna em sua forma as mudanças históricas a fim de expressar os valores de um tempo presente cuja ideologia é baseada na ideia de progressão. Daí a incompatibilidade de um gênero fechado para expressar os valores de um tempo, o moderno, aberto às mudanças históricas.

Podemos depreender da leitura de Bakhtin (1993) que analisar gêneros em uso, portanto, plásticos, porque estão abertos a absorção crítica (ou não) de elementos constituintes de outros gêneros, requer uma atitude menos genérica e mais reservada a um determinado *corpus*, para evitar abstrações infrutíferas.

Daí a nossa opção teórico-metodológica de trabalhar com dois poemas: um de Domingos Moreira, *Teia* (1998, p. 56) e um de Alexandre Weishaupt Themé, *Crustáceo* (2003, p.14-5). Tratando-se de um recorte de pesquisa, apresentamos dois exemplos apenas para apresentar nossa prática interpretativa calcada em exemplos

concretos. Antes de avançarmos em relação a eles, passaremos ainda por Walter Benjamin e Octavio Paz.

OUTRAS NOTAS

O que foi posto em relação à cautelosa metodologia bakhtiniana nos parece que, salve as proporções, pode ser dito em relação às pesquisas de Walter Benjamin. Em *Obras escolhidas*, v. I, Benjamin (1994), a partir de ensaios minuciosamente detalhados e trabalhados à luz de diferentes campos do saber a fim de melhor *make his point*, somos apresentados as teses e as evidências a respeito das transformações já sentidas (e percebidas pelo crítico) e em pleno desenvolvimento no século passado – estamos aqui no início do século XX, também – e, para Benjamin (1994), as mudanças no meio de produção afetam a própria *forma de recepção e de produção dos gêneros artísticos*.

Teorizando a partir de objetos de estudos específicos, Benjamin (1994) evidencia o isolamento que marca a cultura na Idade Moderna. A história da cultura moderno-contemporânea, seja no pólo da produção, ou da recepção, é diametralmente oposta à história da cultura clássica. Numa passagem elucidativa, Benjamin (1994, p. 54) explica, poeticamente, o caráter individualista da nossa cultura em relação ao caráter coletivo dos tempos homéricos:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. A distância que separa o romance da verdadeira epopeia pode ser avaliada (...)

Se a nossa leitura se aproveitar das pesquisas de M. Bakhtin (1993) à luz desta descrição analítica e poética de Walter Benjamin (1994) a respeito de ambas as culturas. Se o tempo épico, longe do narratário porque representa uma tradição passada, e, assim, tem valor de culto, por outro lado, no presente, este mesmo tempo e tradição em que a comunidade leitora, no presente, se entrega só pode se fluído da seguinte

forma: “por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados o mar” (BENJAMIN, 1994, p. 54). Porque o tempo épico é um tempo mítico-absoluto, o tempo está distante do narratário e, simultaneamente, torna-se presente mediante a narração, que atualiza a tradição no tempo da enunciação. É um tempo circular num mundo fechado a inovações, por assim dizer.

O narrador da Idade Moderna, inserido num tempo *em movimento*, não goza de tal tradição. A liberdade do sujeito moderno (enquanto categoria discursiva), conquistada a duras penas ao longo de um amplo processo de desenvolvimento histórico, parece lhe cobrar seu preço: “a tradição da ruptura”, nas palavras de Octavio Paz (1984, p. 18-21).

A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente.

Para Paz (1984, p. 20), no entanto, não basta ser diferente: é preciso que a arte expresse uma “dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente.”

No romance, gênero escrito por excelência dos tempos modernos, a tradição encontra-se em pleno desenvolvimento histórico. Isso nos ajuda a entender o desconforto e desamparo deste narrador. Dar-se-á ao seu narratário exemplo de quê? Não há mais tradição a ser seguida, no sentido de arquétipos ilustrativos. O romance é uma prática em que a narração, isolada de uma comunidade de ouvintes, como era o caso dos gêneros clássicos, está confinada a um cômodo burguês, ao isolamento promovido pelas forças de produção e desenvolvimento histórico da ideologia moderna. O romance, enquanto gênero, expressa o paroxismo, diz Benjamin (1994): o ápice do indivíduo isolado tentando dar sentido a uma tradição sem sentido para ele, portanto, de certa forma estranha ao próprio sujeito. Aqui já há relações entre o pensamento de Benjamin (1994) e a *Teoria do romance* de G. Lukács (2000), que não convém abordar além do já exposto.

Conforme Benjamin (1994, p. 54), o poeta épico, entendido aqui com aquele que de fato pertenceu a tal tradição, não entra no mar, mas contempla a sua imensidão que não cabe na vista e diversidade que não cabe na lírica; daí que “deitar na

praia, ouvir as ondas ou colher moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico.” Porque, sendo uma parte do todo, não se pode dizer que é parte sendo todo.⁶² Em outras palavras, o poeta lírico sente-se em casa. Não há ruptura entre ele e o mundo. Ruptura esta que já está na base do romance enquanto gênero e narrativa, segundo M. Bakhtin (1993) e W. Benjamin (1994).

Tal atitude contemplativa diante das partes do todo que o mar lhe traz parece uma metáfora da grandeza e diversidade da existência que se espelha no mar. Mas tal atitude contemplativa diante do mar está relacionada a uma situação histórica particular, a do tempo absoluto, em que o “valor de culto” (BENJAMIN, 1994) é proeminente, senão o único valor.

Há tempos, aponta Benjamin (1994) em outro ensaio da mesma coletânea, “o valor de exposição” vem, por assim dizer, cerceando-nos, para o bem e para o mal. Não se tratando de ser um processo linear, ou com vilões e mocinhos. De modo que o desenvolvimento histórico das forças produtivas não só livraram a mão do artista da tarefa de pintar fotografias, como também potencializaram a proliferação de um tipo de produto cultural que afetou a nossa própria percepção e recepção das narrativas até então orais: a tipografia popularizou a publicação de obras e acelerou o declínio das narrativas orais, ainda que os primeiros romances fossem lidos em voz alta. Em termos objetivos, a forma romanesca pressupõe exclusão, isto é, o isolamento do indivíduo.

O livro impresso, enquanto objeto físico, torna-se um dos índices dos tempos modernos. Não se trata mais de se reunir para ouvir narrativas. Trata-se, *grosso modo*, de se encontrar consigo mesmo para, então, dar início ao processo de leitura de si, na medida em que o sujeito que lê pode se reconhecer no texto lido e leitura do mundo, na medida em que o livro, como explica Michel Foucault (2003, p. 39) integra os processos de subjetivação do sujeito. Assim a literatura tem um efeito sobre o leitor(a) e, assim, incide sobre o modo como ele(a) passa então a saber a respeito de si e do mundo. A noção de processos de subjetivação desloca a ideia de uma unidade subjacente ao sujeito. Não havendo assim uma interioridade e uma exterioridade, a subjetividade se constrói processualmente através de uma, por assim dizer, dialética entre o sujeito e o mundo concreto, que não se cristaliza (FOUCAULT, 2003, p. 39).

⁶² Referimo-nos, aqui, à ideia central de *Ao braço do mesmo menino Jesus quando apareceo*, de Gregório de Matos, que se baseia num jogo de palavras a respeito das partes que compõem o todo, que, sendo parte, não poderíamos menosprezá-la, pois já seria uma parte de um todo *a priori*. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/grego08.html>. Acessado em 06/06/14.

Assim sendo, no pólo da produção, há um escritor isolado e sem tradição na qual se apoiar para dar exemplos, como fora o caso do marinheiro comerciante, ou do camponês idoso. No pólo da recepção, o leitor parece não ter maiores privilégios do que o escritor. Ambos estariam, assim, à deriva. A publicação de obras ficcionais pode suprir a carência de uma tradição ao produzir modelos de conduta, como é o caso dos romances de formação, e, assim, dar um sentido a uma suposta totalidade sustentada a partir de um nexos de causalidade. Em termos sociais, políticos e, portanto, histórico-filosóficos, a literatura passa a exercer uma função já não mais exercida pela religião/absolutismo – regimes totalitários no sentido de grandes narrativas com uma coesão entre o início, o meio e o fim. A literatura, conforme Foucault (ano), participa de os processos de subjetivação do sujeito. É claro que a crise da representação expressa a impossibilita, num determinado momento da história moderna, deste tipo de narrativa, mas tal questão não convém aqui senão como mais um exemplo da plasticidade dos gêneros modernos. Gêneros em desenvolvimento histórico, assim como as línguas e as forças de produção, que, ao desenvolverem – sem que isto tenha aqui um sentido progressista – influenciam os gêneros modernos e/ou são absorvidas por eles.

Com o auxílio de Bakhtin (1993), tentamos demonstrar as especificidades deste gênero em relação ao epos. Vide a tabela apresentada acima. Com Benjamin (1994; 1989), o nosso objetivo foi tentar acompanhar, ainda que sumariamente, o quanto o livro enquanto objeto físico torna-se proeminente na história da cultura moderno-contemporânea, que, como explica Bakhtin (1993), é marcadamente atravessada por uma espécie de necessidade criticamente plástica, para expressar os valores da Idade Moderna.

CORPUS E INDAGAÇÃO TEÓRICO-FICCIONAL

Após a explanação teórica, podemos apresentar a nossa indagação teórico-ficcional detidamente, sem esquecer que, para os fins deste trabalho, estamos mostrando um recorte de uma pesquisa que está em andamento.

A nossa escolha teórico-metodológica de trabalhar com um poema de Domingos Moreira, *Teia* (1998, p. 56) e um de Alexandre Weishaupt Themé, *Crustáceo* (2003, p.14-5), surgiu a partir de leituras e releituras dos referidos teóricos. Isso porque os trabalhos de M. Bakhtin (1993) e W. Benjamin (1994; 1989) nos motivaram a repensar a representação da imagem da ficção que *Teia* e *Crustáceo* expressam.

Se pensarmos a representação da poesia no imaginário coletivo, poderíamos dizer ela é um gênero, por assim dizer, fechado. Mas tal representação é dedutiva e não tem nenhuma base empírica. Uma análise mais detida do gênero, como esta que estamos esboçando, pretende mostrar que se a poesia pode ser, por um lado, um gênero, até certo ponto, fechado; por outro, ela também apresenta traços de plasticidade. Esta é nossa hipótese de pesquisa, cuja evidência motivacional encontramos na ampla análise e interpretação benjaminiana da lírica de Charles Baudelaire, cujo nome e obra dispensam comentários laudatórios.

Foi posto que a poesia seria um gênero plástico. Mas tal proposição é perigosa, na medida em que não se trata de uma plasticidade imanente ou essencialista, mas sim de caráter plástico que advém de *análises de tal gênero em uso*, isto é, como o gênero está sendo praticado pelos poetas. Posto isso, chegamos a nossa segunda hipótese interpretativa: até que ponto poderíamos relacionar o que foi dito em relação à prosa de ficção, à figura do escritor, ao *corpus* poético, aqui, analisado?

OS GÊNEROS (*CORPUS*) E O TEMPO

Se a epopeia e a tragédia, enquanto gêneros de uma tradição cujas condições de produção tornaram-se extintas de modo gradual e a partir do amplo desenvolvimento histórico das forças de produção e do conhecimento, o lírico, por outro lado, resistiu, através da prática poética, ao processo de extinção das formas épicas: a epopeia e a tragédia, no mundo moderno, cujas últimas manifestações, no sentido restrito do termo, datam do período renascentistas: *Os lusíadas*, de L. de Camões, em Portugal, e *Paraíso Perdido*, de J. Milton, na Inglaterra; também na Inglaterra: W. Shakespeare e suas peças.

Através de o *uso* de tal gênero, o lírico, os poetas modernos, para citar o estudado por Walter Benjamin, no referido livro, Charles Baudelaire (1821-1867), tomado aqui como exemplar, conferiu ao gênero a sua contribuição singular, modernizando-o em termos *formais* e *temáticos* (BENJAMIN, 1989). De modo que tal modernização do gênero lírico já aponta para um determinado uso do gênero, tornando-o um gênero, nos termos de Bakhtin (1993), plástico, pois, ainda que ele seja proveniente de uma cultura fechada, assim como a epopeia e o drama, o uso que o poeta fez dele o tornou um gênero aberto. Diferentemente de Camões, Shakespeare e Milton, Baudelaire escreve no século XIX. Por assim dizer, Baudelaire apropria-se de um gênero fechado *pari passu* a revitalização deste para torná-lo um gênero discursivo da

Idade Moderna: capaz de expressar os valores dos tempos modernos também (BENJAMIN, 1989).

O gênero lírico em Baudelaire, portanto, como explica W. Benjamin (1989) em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, adquire um plurilinguismo, na acepção bakhtiniana do termo, por intermédio de uma metodologia que caracteriza o trabalho artístico de Baudelaire: a *flânerie*. Então, até que ponto poderíamos associar os traços do gênero romanesco, salvando as proporções, é claro, enquanto um gênero plástico, à poesia enquanto um gênero discursivo capaz de expressar formalmente os temas da modernidade? Os acentos prosaicos, não-heróicos, ambivalentes, baixos e elevados das figuras cidadinas, traços positivos e negativos e o devir – numa só palavra: o plurilinguismo – poderiam ser pensados em relação às manifestações do gênero lírico na Idade Moderna?

Pragmaticamente, tomamos o referido *corpus* como objeto de estudo para dar rendimento a tal hipótese de pesquisa.

LEITURA DE *TEIA*

Tecer teia do pensar
Aranha deste edifício

Teia densa do pensar
Árdua disciplina do ofício

Pensando
Portas e janelas

Querendo
Ócio e rotina

Mas não há como omitir
O que este pensar social
descortina.

Teia é o título deste poema de Domingos Moreira (1998, p. 56), que se encontra na coletânea *Cadernos Negros*, v. 21, na qual há apenas poemas afro-brasileiros. Moreira já publicou dois livros de poesia: *Maucha* (1981) e *Lei da Oferta* (1984), ambos pela Ed. do Autor. Nasceu em Cruzeiro do Sul, no Paraná, em 1959. E, como o próprio subtítulo da coletânea assinala – poemas afro-brasileiros – ele se apercebe como pertencente, também, a tal tradição. Sabemos o quanto assumir tal posição, para nós brasileiros, significa em termos político, ético e estético. Não há gratuidade. Pelo contrário: é *consciência desperta* e, daí, uma tomada de posição *no*

mundo. E, sendo assim, esta dimensão política, ética e estética do trabalho do escritor não pode ser ignorada, ainda que não se trate de propor uma interpretação “sociologizante” do poema.

É a partir do exposto que entendemos as escolhas do poeta: *edifício; ofício; portas e janelas; rotina; social; descortina*, que ganham, por assim dizer, uma dimensão política, ética e estética, como já assinalamos. O campo semântico de tal escolha lexical remete ao sistema econômico vigente, nas mais diversificadas formas evolutivas, na Idade Moderna: o negócio, o mercantilismo, o capitalismo etc. Formas em desenvolvimento de uma estrutura social, *modos de pensar, sentir e perceber-se a si mesmo e o outro no mundo como um dado imutável*, apriorística ao sujeito, entendido aqui enquanto uma categoria discursiva.

Negócio, etimologicamente, é o oposto de ócio. Negociar é aceitar de antemão às regras de um determinado jogo, cujo *centro* – e aí, devido ao próprio campo semântico do poema, poderíamos pensar na supremacia das economias hegemônicas – condiciona, mas não determina as próprias coordenadas do tabuleiro *periférico*. Então convém, aqui, lembrar do *sentido* oriundo da postura política, ética e estética que o sintagma “afro-brasileiro” expressa. Estando preso ao jogo e às regras que o constituem, restam-lhe os sentidos. É aqui que o trabalho, ou negócio produtivo, deste escritor se sobressai em relação à influência e violência cultural da matriz. E propomos a ideia de “negócio produtivo” porque a própria produção de Moreira (1998), além de o poema em questão, traz como título do segundo livro de poesia do autor o sintagma “Lei da Oferta”. Preso às regras do negócio, mas produtivo em relação às peças do tabuleiro, o escritor produz a sua singularidade, a diferença: “*Mas não há como omitir / O que este pensar social / descortina.*”

O que torna tal texto transgressor diante da influência e tradição de uma língua e estrutura apriorísticas a condição de sua enunciação; estrutura e língua que não pode destruir, mas a partir da qual pode produzir um texto descolonizador de um modo de pensar e aperceber-se no mundo, que até então se assemelhava, por assim dizer, a expressão inglesa *another brick on the wall*.⁶³ Tal condição se descortina, para a voz poética, na medida em que tece “(...) *teia do pensar / Aranha deste edifício / Teia densa*

⁶³ *Another brick on the wall*, como apontamos, é uma expressão inglesa que, numa livre tradução para o português contemporâneo, seria algo similar a “Um João/Zé ninguém”. Tal expressão é utilizada em uma canção homônima da banda inglesa *Pink Floyd*. Literalmente, seria “mais um tijolo na parede”, o que não significa divergência de nossa interpretação. O que não diverge de nossa interpretação, porquanto ser “mais um” é bem diferente de ser “um”.

do pensar / Árdua disciplina do ofício / Pensando Portas e janelas (...)” – saídas deste modo de se ver no mundo colonizado como sombra (cópia) de outra tradição, a portuguesa. Daí entendermos tal enunciado em uma coletânea de poesias intitulada *Cadernos Negros*; subtítulo: *poemas afro-brasileiros*.

Ademais, a ideia “negócio produtivo” se abre a dois sentidos possíveis: por um lado, no sentido de uma ideologia que liberta o escritor de um patrocínio régio, por outro, torna-o mais um trabalhador de tal estrutura, que a *Teia* expressa a partir das imagens que as seguintes palavras expressam: “Tecer teia do pensar / Aranha deste edifício / Teia densa do pensar / Árdua disciplina do ofício (...)”.

Teríamos, assim, um escritor-operário, que, cômico de sua condição pós-industrial, seja no século XIX, como fora o caso de Baudelaire, ou no XXI, como é o caso de Moreira, opera conforme a lógica do sistema moderno de produção, o capitalista, porém a escritura traz o remédio/veneno: o descortinamento da consciência histórica. O escritor-operário não ignora a condição do escritor moderno, bem como parece ter ciência de que pode instaurar a sua marca (diferença) no chamado padrão universal de pensamento, que até ontem, historicamente falando, não reconhecia, ou se reconhecia a hierarquizava, as marcas africanas na suposta homogênea identidade brasileira. A este respeito, tanto a Lei federal de número 10.639/2003,⁶⁴ que trata de o ensino e o estudo da história e cultura afro-brasileiras no Brasil, quanto à recepção da mesma *pela sociedade brasileira*, é ilustrativa.

Chegamos assim ao outro exemplo de nosso *corpus* poético: *Crustáceo*.

LEITURA DE CRUSTÁCEO

O crustáceo
Se esconde na areia
Nas ondas do mar

Foge

Eu tentei
Mas a areia não me aceita
E me vomita

As ondas do mar
Me trazem de volta para a areia

Eu fujo

⁶⁴ A lei 10.639/2003 pode ser consultada em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm Acessado em 05/06/2014.

Mas me perseguem
Na minha mente

Me escondo
Dentro de mim

Mas sinto
Que mesmo aqui
E mesmo assim
Não estou seguro

Crustáceo é de Alexandre Weishaupt Themé (2003, p. 14-5), que se encontra em *Mitocôndria* – um livro de poesia, que é o primeiro livro deste autor, que é um escritor independente e, assim, custeou a publicação desta obra pela editora Talagarça.⁶⁵

Em *Crustáceo* não há uma posição política, ética e estética tal qual encontramos em *Teia*. Talvez porque *Mitocôndria* seja uma seleção de poemas escritos há tempos. Diz Themé (2003, posfácio): “São textos antigos, quase distantes (...)”. E, nesta comparação que apontamos, não vemos nenhum problema. Apenas queremos sublinhar que, conforme a nossa interpretação, *Mitocôndria/Crustáceo* expressa(m) outro tipo de consciência política, ética e estética, que não diverge da expressa em *Teia*. Pelo contrário, complementam-se. Vejamos!

Morfológica e etimologicamente, mitocôndria é igual a [de mit(o) + -condr(o) + -ia]. Um substantivo feminino que significa “organela membranosa presente em célula eucariótica, e que gera energia química na forma de ATP”. O próprio Themé (2003), após ter pesquisado tal informação no Aurélio eletrônico, de 1999, versão 3.0, compartilha-a com o leitor, na página anterior ao sumário (sem numeração).

Semântica e morfológicamente, a palavra guarda resquícios míticos. Soma-se a isso a sua natureza feminina. Substantivo feminino de natureza mítica: as células eucarióticas são células que contêm *um núcleo e membranas*, tornando-as mais complexas do que as células procarióticas, pois aquelas possuem camadas finas de tecido que recobre uma superfície, as membranas, que forram uma cavidade, dividem um espaço ou órgão ou unem estruturas adjacentes. Estamos definindo mitocôndria ou a

⁶⁵ Como já foi posto, este estudo surgiu a partir de o diálogo entre teoria e literatura, tal curiosidade epistemológica não deixou de ter um caráter fortuito, porque ambas as obras foram adquiridas a partir de uma visita aos sebos cariocas, onde pude encontrá-las. Como leitor, ambos os poemas atravessaram-me de tal modo que, não tendo mais informações a respeito de Alexandre Themé, para compor o perfil dele, envie-lhe um e-mail. A entrevista já está marcada, mas ocorrerá após a data de submissão deste trabalho. O que explica a discrepância entre as informações em relação ao autor e as em relação a D. Moreira. Por outro lado, o que nos interessa está aqui: a ficção.

linguagem de modo metafórico? Ou até que ponto poderíamos estender a explicação “*mito-condriológica*” à linguagem? É claro que num sentido metafórico.

A partir de as considerações nietzschianas⁶⁶ a respeito da ausência do corpo físico na teoria do conhecimento ocidental, na filosofia e a consequência deste niilismo dicotômico e dualista (ou caso se queira dar nomes: socratismo, platonismo, cartesianismo, e, modernamente, positivismo) teria consequências ilusórias e idealistas, entendidas aqui de modo igual ao sentido de niilismo, como a suposição de uma unidade, de uma substância e essência apriorísticas ao sujeito. E, em decorrência desta lógica metafísica, o nosso modo de pensar, conhecer e estar no mundo, sobretudo no que se refere à linguagem, omitiria as multiplicidades que constituem o sujeito e o caráter metafórico desta constituição, que se dá por intermédio da linguagem? Em outras palavras, não é a suspeita nietzschiana que nos desperta para o caráter metafórico da linguagem?

Então não poderíamos relacionar a explanação “*mito-condriológica*” – coercitivas (lógicas) e míticas – a linguagem humana? Não seria esta, até certo ponto, o sentido que poderíamos depreender da assertiva barthesiana, o Barthes (1978, p. 14) pós-estruturalista em a *Aula*: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.”

E, simultaneamente, a mitocôndria, habitando a estrutura nuclear desta atividade celular, que, na biologia, são chamadas de células eucarióticas, é produtora de energia física para o ser humano. Energia que provém de ligações químicas no interior do corpo humano. O corpo, esquecido pela metafísica ocidental e, por assim dizer, relegado ao segundo plano pelo pensamento ocidental, vem à tona. As ligações químicas da mitocôndria, que não convém detalhar aqui, dão vida (energia) ao ser humano *pari passu* a consumação da mesma: o ser humano, o corpo, a finitude e as sensações que perfazem o eu(lírico).

Ainda sobre a linguagem, o que é o humano sem ela? Não é a linguagem que dá sentido ao mundo sensível, quando o reveste de signos e significações? Ou, ainda em relação às considerações nietzschianas, a antropomorfização do mundo, que

⁶⁶ Por “considerações nietzschianas” estamos nos referindo ao ceticismo, à dúvida, à crítica ao niilismo idealista, no pensamento ocidental, e a desconfiança em relação ao caráter instrumental e metafórico da linguagem humana, que perfazem a obra de Friedrich Nietzsche, cujos títulos principais, para nós, encontram-se nas referências bibliográficas.

ocorre por intermédio do caráter instrumental do conhecimento, incluindo a linguagem, não o torna inteligível para nós? É claro que isso não significa saber, no sentido de ter conhecimento empírico, a respeito das coisas em si, como, por exemplo, deduzir da unidade do sujeito gramatical uma unidade, substância e, portanto, essência apriorística do sujeito epistemológico, e, daí, uma identidade fixa e estável para “o homem” (ser humano), quando este, diz Nietzsche em *A vontade de poder*, é múltiplo (2008). *Crustáceo* expressa: “Mas sinto/Que mesmo aqui/E mesmo assim/Não estou seguro”.

Não havendo, portanto, uma unidade, um padrão único e exclusivo de identidade, nacionalidade, homem, sujeito, ser humano *a priori*, qualquer imposição apriorística se torna uma violência a favor da homogeneização aos olhos da consciência descortinada. Ser em prol da homogeneidade é ser contra a heterogeneidade. Nem mesmo a linguagem pode assegurar qualquer segurança epistemológica ao sujeito cogniscente. Uma vez ciente da natureza “mitocondriológica” da linguagem, seguindo o raciocínio nietzschiano, compreendemos o caráter lógico-coercitivo e metafórico da linguagem. Seria o nosso Deus tão inábil a ponto de produzir tamanhas diferenças, que teríamos de corrigir de modo lógico-coercitivo e metafórico por intermédio da nossa linguagem?

Em outras palavras, tal unissonância é, ainda que se tolerem as diferenças através de uma política do “politicamente correto”, e, aqui a recepção ambivalente do(a)s brasileiro(a)s em relação à Lei 10.639/2003 é ilustrativa, porque não deixa de expressar uma hierarquização conforme um determinado padrão apriorístico de identidade, nacionalidade, sujeito e afins.

A essa altura da exposição, podemos compartilhar uma indagação deste estudo: de que outra maneira poderíamos interpretar a nossa política pública em relação à participação homérica de africanos e africanas na formação do Brasil? O que a reação de uma crescente posição política religiosa e conservadora expressa quando se opõe verbalmente ao ensino e ao estudo dos aspectos africanos na suposta identidade nacional?

No mar, o crustáceo pode se esconder na areia. O homem, não! As ondas e a areia pertencem ao mar. O mar do ser humano seria, então, a linguagem, que, assim como em *Teia*, pode descortinar a consciência para um despertar histórico em relação à política, à ética e à estética, que são aspectos constituintes de nossa identidade, seja lá como cada qual entender este termo.

Independentemente deste entendimento, que varia de sujeito para sujeito, e aqui saímos da ideia de sujeito enquanto categoria epistemológica e pensamos em sujeitos do mundo e no mundo, a linguagem, ainda que fascista, coercitiva, então veneno, também não deixa de ter sua dimensão propedêutica, e, assim, ser remédio: “Um paradoxo que é, simultaneamente, o princípio intelectual que as justifica e que as nega, seu alimento e seu veneno. A arte e a poesia de nosso tempo vivem da modernidade e morrem por ela.” (PAZ, 1984, p. 18).

A ESTRUTURA E A FICÇÃO

No famoso ensaio *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*, Jacques Derrida (1995, p. 227-248) aponta que, aproveitando as imagens trabalhadas aqui, tal descortinamento não poderia ser outra coisa senão um problema da linguagem e na linguagem, apesar das tentativas de fixá-la em conteúdos estáveis e, portanto, imutáveis diante do devir, tal qual a ideia de sujeito, alma, história e sentido determinados sugerem.

Na literatura, a análise literária estaria por incidir sobre a forma a revelia da força derivada da diferença que a ficção poderia instaurar. A partir da ficção, poderíamos despertar para uma consciência que não visa à destruição da estrutura, seja ela econômica e cultural, como expressa a *Teia*, ou linguístico-identitária, como expressa *Crustáceo*; seja ela teórica, como a divisão proposta no sumário acima a respeito dos gêneros clássicos/fechados e modernos/abertos. Pensar a estruturalidade das estruturas (DERRIDA, 1995) a partir do ponto de vista da própria linguagem que a constituiu enquanto sistema – uníssono, fixo, estável, monolítico e apriorístico ao sujeito cogniscente – é, cremos, o que impulsiona o nosso o curto *corpus* teórico-ficcional

De diferentes formas, a *Teia* e *Mitocôndria/Crustáceo*, pensados como expressão deste movimento de descentramento de tal estrutura. Lemos *Mitocôndria/Crustáceo* como uma metáfora, por assim dizer, do descentramento do conhecimento clássico que se tinha em relação à suposta identidade unitária do sujeito, tal qual ao fato de tal unidade subsidiar a ideia de um determinado padrão cultura em detrimento de outros. O que nos remete a nossa leitura da *Teia*.

Metaforicamente, *Teia* e *Mitocôndria* expressam o movimento da desconstrução de um pensamento e estrutura homogeneizantes. A *Teia* opera tal

movimento em direção ao pólo político e social, no sentido restrito dos termos, enquanto *Mitocôndria/Crustáceo* contribuem para a desconstrução da ideia do sujeito pleno e indivíduo soberano – uno, estável, fixo e seguro de si – cuja linguagem seria uma espécie de instrumento irrepreensível de acesso ao real. No tear, descortina-se uma consciência que desperta a voz poética para uma determinada realidade até então adormecida ou subjugada, quem sabem até mesmo pelo próprio eu-lírico. Ao querer se esconder no mar, lugar de outra tradição, a dos gêneros fechados num passado-tempo absoluto e mítico, o eu-lírico de *Mitocôndria/Crustáceo* apercebe-se enquanto linguagem e corpo. O corpo e a linguagem são elementos constituintes deste sujeito que se enuncia em *Mitocôndria/Crustáceo*.

De modos distintos mas complementares, do ponto de vista do descentramento, a *Teia* e *Mitocôndria/Crustáceo* representam uma consciência política, ética e estética cujo centro não está na estrutura, mas sim no sujeito que se apercebe através da linguagem em uso e através do uso que este faz dela.

A mitocôndria, símbolo de energia volátil, opondo-se assim a unidade da substância. Energia que é vital para o ser humano. E A mitocôndria enquanto metáfora morfológica e etimológica de “*mito-condriológica*” – da linguagem enquanto membrana que torna o mundo inteligível ao homem, mas não sem riscos (homogeneização) e possibilidade de saída – descortinamento através da própria linguagem – através do movimento de tear o pensar para “além” da estrutura.

Em termos formais, ambos são curtos e objetivos, fazendo lembrar o haicai. De acordo com Massaud Moisés (2013), a forma do haicai (também se escreve haikai) é marcada por alguns traços, além dos já referidos (brevidade e concisão de ideias): pensamento poético-filosófico inspirado por mudanças provocadas no mundo concreto; sem rimas, apelo sonoro e visual; e forte carga semântica, sonora e visual. Tal definição não deixa de ser genérica na medida em que pode ser utilizada para tratar de diversos tipos de usos que se faz da poesia. Mas, pelo exposto até aqui, cremos que foi possível notar tais elementos nas formas de *Teia* e *Crustáceo*. E procedemos de tal forma: leitura de *corpus* ficcional e explanação teórica posteriormente, porque queríamos propor uma experiência de leitura e interpretação para só então trazer considerações teóricas a respeito da forma, para tentar compartilhar com o leitor deste texto o sentimento que atravessa a recepção e a indagação entrecruzada entre teoria e ficção que motivou a escrita de tal texto. Supomos, assim, que o que foi exposto com o auxílio de Moisés (2013), se não foi percebido até então, evidenciou-se agora.

CONCLUSÃO

Aproximando-se do fim, destacamos que, talvez, a marca romanesca presente no nosso *corpus* ficcional é o plurilinguismo. Isso é notável. O que há, e isso é de suma importância, nos dois escritores brasileiros, que se utilizam do gênero lírico, é um certo uso do gênero que, se não corresponde as marcas do romance no sentido restrito do termo, correspondem, por outro lado, aos valores da contemporaneidade. E é justamente isso que importa: os gêneros abertos são abertos por uma razão: expressarem os valores da Idade Moderna, até mesmo porque tais marcas não podem ser tomadas como essências, pois, como expõe Bakhtin (1993, p. 403), o romance “(...) tem por objetivo elevar a sua significação como gênero-mestre da nova literatura.” E cremos que os poemas, dentro do exposto neste trabalho, integram a nova literatura. Em termos formais, inspiram-se na forma do haikai (MOISÉS, 2013). Assim entendemos a brevidade e a concisão de ideias expostas através de fortes imagens: de *Teia*: “Aranha deste edifício / Árdua disciplina do ofício / Querendo / Ócio e rotina / pensar social / descortina”; de *Crustáceo*: “O crustáceo / Nas ondas do mar / Eu tentei / Mas a areia não me aceita / E me vomita”. Imagens que não estão dissociadas de um conteúdo; pelo contrário: elas são em si a expressão de tal conteúdo, isto é, a sua força e diferença. Nós é que estamos aqui tentando explicá-las através de outra linguagem: a da interpretação.

Daí entendermos a bifurcação entre os gêneros, o praticado por Themé (2003) e Moreira (1998) e o haikai, que expressam mudanças na percepção do mundo concreto (MOISÉS, 2013). O *corpus* ficcional expressa o mundo do sujeito não enquanto categorial e substância essencialista, mas enquanto corpo sensível e mutável, no devir do rio da história moderna. A postura política, ética e estética de ambos expressam de diferentes modos que se complementam numa crítica à tendência homogeneizante encontrada numa determinada maneira de pensar o outro e a linguagem, no mundo ocidental.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almeida, 1968.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. da Equipe da Editora. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura**. A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. – 3ª ed. – São Paulo: Unesp, 1993.

BARTHES, Roland. **A aula**. Tradução e prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio P. Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis, 1899-1986. “O jardim de veredas que se bifurcam”. In: _____. **Ficcões**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” e “Força e significação”. In: _____. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Michel Foucault. Estratégia, poder – saber**. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

LUKÁCS, George. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de Alfredo Margarido. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MATOS, Gregório de. **Ao braço do mesmo menino Jesus quando apareceu**. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/grego08.html>. Acessado em 06/06/14.

MOREIRA, Domingos. “Teia”. In: RIBEIRO, Esmeralda; FÁTIMA, Sônia [org]. **Cadernos Negros 21: poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje: Anita, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Escala, s/d.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre a Verdade e Mentira no Sentido Extramoral”. In: _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1999. Tradução de Rubens Torres Filho.

THEMÉ, Alexandre Weishaupt, “Crustáceo”. In: _____. **Mitocôndrias: poesias 1991-1995** – Rio de Janeiro: Talagarça, 2003.

**SUSAN RAWLING AND HER PREDICTABLE END: AN ANALYSIS OF A
SELF-SACRIFICED WOMAN IN DORIS LESSING'S *TO ROOM NINETEEN***

Yls Rabelo Câmara⁶⁷

Yzy Maria Rabelo Câmara⁶⁸

RESUMO

Este artigo apresenta Susan Rawling, um protótipo da mulher auto sacrificada, cuja resistência passiva para verbalizar suas dores e frustrações a levam a uma conformidade mórbida que termina em loucura. Pretendemos traçar um perfil literário e psicológico desta personagem através de uma revisão bibliográfica fundamentada em alguns dos mais importantes teóricos que se dedicam a estudar este trabalho de Lessing em particular, a saber: Wang & Wen (2012), Quawas (2007), Whittaker (1988), Sá Júnior (2003) e Zhao (2012) junto com alguns dos mais reconhecidos teóricos que se centram nesta área, psicologicamente falando: Buber (1979), Dantas & Tobler (2003), Torralba (2007), Dalmolin & Vasconcelos (2008), Fadiman & Frager (1994), Lyra *et al.* (2009) e Antônio (2006). Ainda com relação à metodologia, para o completo entendimento do contexto deste conto em particular, primeiramente expomos alguns detalhes acerca da vida de Lessing que refletem diretamente em seu estilo de escrita. Depois analisamos Susan Rawling literariamente e psicologicamente. Como resultado, inferimos que sua morte poderia ter sido evitada se ela tivesse tido a força necessária para afrontar e vencer seus problemas emocionais mais dolorosos. Concluimos que, diferentemente de outras personagens femininas de Lessing, Susan Rawling representa a mulher auto sacrificada, que prefere desistir de seus sonhos, seus planos e de sua vida ao invés de enfrentar a realidade. Este trabalho pretende contribuir para com o estudo de gênero através de uma perspectiva diacrônica e crítica com relação ao papel da mulher auto sacrificada (um tema que vimos tratando academicamente há algum tempo), na efervescência da segunda onda do feminismo.

⁶⁷ Yls Rabelo Câmara é licenciada em Letras (Português/ Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará, especialista em ensino de línguas estrangeiras pela mesma universidade, mestra e doutoranda em Filologia Inglesa pela Universidad de Santiago de Compostela. ylscamara@hotmail.com

⁶⁸ Yzy Maria Rabelo Câmara é psicóloga pela Universidade de Fortaleza, assistente social pela Universidade Estadual do Ceará e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. yzyrabelo@haotmail.com

Palavras chave: Incompreensão. Perda de Privacidade. Individualismo, Perturbação Mental.

ABSTRACT

This article presents Susan Rawling, a prototype of the self-sacrificed *woman*, whose passive resistance to verbalize her sorrows and frustrations leads her to a morbid conformity and ends up in a mental breakdown. We aim to outline a literary and psychological profile of this character through a bibliographical revision based on some of the most important scholars who study this particular work of Lessing's, such as Wang & Wen (2012), Quawas (2007), Whittaker (1988), Sá Júnior (2003) and Zhao (2012) along with some of the most recognized scholars on this theme, psychologically speaking: Buber, Dantas & Tobler (2003), Torralba (2007), Dalmolin & Vasconcelos (2008), Fadiman & Frager (1994), Lyra *et al* (2009) and Antônio (2006). Yet concerning methodology, for the full understanding of the context of this particular short story, we firstly expose some details about Lessing's life which directly reflect on her writing style. Then we analyze Susan Rawling literally and psychologically. As a result, we infer that her death must have been avoided if she had had the necessary strength to face and overcome her most painful emotional problems. We conclude that, differently from other female characters of Lessing's, Susan Rawling represents the *self-sacrificing* woman, who prefers to give up her dreams, her plans and her life than to face reality. This paper intends to contribute to the study of genre from a diachronic and critical perspective towards the role of the self-sacrificed woman (a theme that we have been academically treating lately), in the effervescence of the second wave of feminism.

Key words: Misunderstanding, Loss of Privacy, Individualism, Mental Disturbance

SOME WORDS ABOUT DORIS LESSING

In a few words, Doris Lessing was born in Persia in 1919, of British parents. Doris and Harry, her younger brother, grew up on an isolated farm in Southern Rhodesia (now Zimbabwe) and the whole family lived there for twenty-five years. Spending her childhood on a farm in Africa influenced her character and her literature career afterwards. Lessing got married twice: firstly, in 1939, with a civil servant called Frank Wisdom and secondly, in 1945, with a half-Jewish German refugee called Gottfried Lessing. Both marriages ended in divorce.

Her novels deal with colonialism, relationship among men and women, politics, the nature of art, madness, dreams and the purposes of education, according to Whittaker (1988: 1, 3-4). Besides, Lessing also usually involves self-discovery together with the disintegration of the self in her work. We could say that "Lessing draws extensively on women's inner, private experiences and on their departure from the unsatisfactory reality of life in an alienated and alienating society" (Quawas, 2007, p. 108). This way, *To Room Nineteen* is a good example of these themes of hers

Was Susan Rawling, her protagonist in this short story, really insane? Did she have a chance to be different? Could she have avoided her tragic death? Why does such a perfect woman with such a perfect life kill herself? What really happened inside her mind?

These are some of the questions whose answers will be analyzed in this article. Then we will outline Susan Rawling's profile as a typical example of the selfless Western modern woman whose life can be extremely different from their initial plans; lastly, we will examine her psychologically, in search of the responses for the gaps in her life's trajectory that ended in suicide.

ANALYZING SUSAN RAWLING, THE SELF-SACRIFICING WOMAN IN *TO ROOM NINETEEN*

To Room Nineteen was written in 1958 and it was first published in 1963, in *A Man and Two Women*, a collection of Lessing's short stories that helped cement her reputation as a great writer. Surprisingly enough, its publication coincided with Betty Friedan's releasing of her masterpiece, *The Feminine Mystique* in the same year.

In this short story specifically, Susan, the protagonist and *self-sacrificed* woman herself, represents the modern Western woman who needs to be recognized as a competent and diligent professional, a loving wife and a caring mother (most of the times, a single parent who has to handle with raising her children alone). Without a doubt, it is a gigantic challenge to succeed in all of these roles to the same degree at the same time, especially if we consider that this story was written just before the outbreak of the second wave of feminism in the United States, in the early years of 1960. Susan Rawling tried to cope with all of these challenging female social roles, but she was not quite successful.

At the beginning of the plot, everything seems to be perfect. Susan Rawling's perfect boyfriend has a perfect well-paid job and so does she. They get married at the age of 28, begin to live their perfect newly-wed life in their perfect house in Richmond, a suburb of London, and finally have four perfect children. "The atmosphere established is the one of total conformity to the rules and regulations, which run a patriarchal society" (SÁ JÚNIOR, 2003, p. 4). Their perfection becomes a model for the people they know. Their well-structured reality begins to change when they decide that she should quit her job and stay closer to the kids in the first years of their

infancy. Being a full-time mother and wife ultimately collapses her. As the children grow up, she begins feeling that she is missing something, that her life has become senseless; she has that anguishing sensation that she is losing her time by devoting herself only to others, forgetting about her own life and old dreams: “As time goes by, Susan begins to feel confined to her home in Richmond, burdened by intense feelings of hurt, anger and jealousy” (QUAWAS, 2007, p. 114). Apart from that, Matthew, her good-looking husband, begins to have some love affairs and her disappointment leads her to question the importance of fidelity in marriage, since she has been loyal to him but he proved to be not so committed to her.

She feels like having some more time only for herself desperately. This ethic of individualism and development of privacy is a necessity closely related to the capitalistic economic system to which she belongs (SÁ JÚNIOR, 2003). Even having a servant to help her around the house and counting on a nanny for taking care of the children, Susan is always upset for the familiar institution nullifies her as a human being, a modern woman who lives in the capitalized world, which demands women to work outside the home. Everything seems to keep on being perfect but deep inside she feels powerless longs for some time alone in a quiet place, so that she can stay away from everything and everybody, in order to enjoy her own company, like when she was a single and childless woman.

Trying to keep away from her children during daytime, she frequently locks herself in a spare bedroom upstairs but not for too long, since kids often demand her presence and she feels guilty for not attending them as she is expected to as a mother. To make matters worse, she begins having hallucinations. She often feels and sees someone nearby, a demon that sits by her side on the garden bench and appears to her in the mirror. At the moment she begins to share her time with a demon that nobody else can see but her, she gets aware that she is really and inevitably going mad. What began as a subtle sense of emptiness was turning fast into a deep feeling of losing control over her feelings. According to Sá Júnior (2003: 4):

Emptiness is the most important word to qualify or distinguish Susan's life. [...] Only her thoughts would make company to her. And these same thoughts were the ones which haunted her and brought her enemy to life. A creature created by her figments of imagination. Such figments contributed to the intense moments of absences experienced by her. She seemed to be away from her cruel and nude reality by the time she was wondering alone in her garden, just watching the river flowing like her empty life. Self-imprisoned. Caged. Confined. These were the themes which haunted her fragile and

impotent being till the moment she dares to spend hours away from home, only by herself, to try to find an answer to all those conflicting questions haunting her mind. The fantasies highly contributed to those moments in which affection was missing. Affection not in relation to her family but to herself (SÁ JÚNIOR, 2003, p. 4).

The terrible certainty that someone is spying on her, that this dreadful creature reads her mind and knows about her unspoken deepest thoughts makes her even more introverted and conscious of her coming breakdown. To this extent,

[...] Susan is intellectually and emotionally aware of her crisis and feels depressed. She begins to look on her mothering skills and her years of household management as a form of dementia rather than a virtue and becomes increasingly aware of something in herself that has remained unfulfilled (QUAWAS, 2007, p. 116-117).

She cannot bear this situation any longer. Susan has not been prepared for that. She had been a successful publicist, an independent woman. Now she depends on Matthew economically and all her previous independence is just a pale remembrance of the past. She knows that she is condemned to forget that excellent professional she was once. Soon she recognizes that becoming an unemployed mother is not what really fulfills her lifetime ambitions, but at the same time, children should not be blamed. She had decided on getting married, having babies and quitting her job. Society expected her to do so, not her husband, who was expected to be the breadwinner. This is a sacrifice Eastern and Western women are used to make in our patriarchal world: to step over their personal and professional dreams in order to embrace their duties when marriage and children come. Despite her long-lost pre-marital freedom, Susan agreed on changing such liberty for love, for playing the social roles women have been imposed to.

She recognizes that being at home all the time makes her an annoying person. While Matthew has daily contact with other people, her world is reduced to the universe of their home, their marriage and their children. Little by little, as resentment grows, unable to find some peace of mind at home, in their comfortable and gardened house, she looks for solitude and rents herself a very quiet place in a hotel room, in a neighboring city.

There she can get into her inner world, hiding herself from reality and manage to get some relaxation, and according to Zhao (2012: 1652), there she can embark “on a journey of self-discovery”, although the feeling of emptiness does not seem to leave her at all, no matter where she is. Unlike the spare room in their house, which represents a limited space for her to experience her subjectivity, the room nineteen acts as a buffer, a temporary sanctuary against her multiple frustrations (Quawas, 2007). Just like Virginia Woolf, Doris Lessing believes that a woman, especially at middle-age like Susan, must find a room of her own and spend some time there discovering who she really is. Buildings and rooms have a special meaning for Doris Lessing, who thinks that a room can work as a refuge for freedom as well as a prison. In this sense,

In response to the traditional social dictates of Woman, Susan turns away from the social prescriptions for her or from her egoic identity and embarks on a journey toward self-discovery, for the first time leaving her family and marriage – her identity – behind. She begins to ask Woolf’s questions: “Who am I?” and “How can I tell the truth about myself, my body?” In her internal quest for authentic selfhood, she finds a gap between the dominant cultural ideology or her social role as Woman and her own lived experience as a woman (QUAWAS, 2007, p. 113).

She has been unemployed for twelve years, since she had the first of their four kids; so she has to ask Matthew for money every week, without explaining him the reason for leaving home so frequently. In the end, he begins thinking that she has a lover and she does not deny that, so he succumbs to an important extra-marital affair himself. She expected him to do that for he is a very attractive man. The children have a beautiful, sweet and young baby-sitter, their maid is very efficient. Having perfect servants at home who can take care of everything and everyone perfectly well makes Susan feel even more misplaced within her own family. She is not that necessary anymore; besides, children are growing up and she is getting older, much too much older to work as a successful publicist again. She feels she has no place in this world; her life is meaningless, useless; she has become a distant mother, an uninteresting wife, and an incompetent housewife. Susan needs to expose all her sorrow and inner desperation to Matthew, but she knows he will not understand that, he will not believe her and worse than that, he might consider she is going mad.

What should she tell him? She is unable to articulate her subjectivity and she is completely aware that Matthew's rational world will not consider her "irrational" feelings and "odd" behavior. Would Matthew believe her excuse of being alone in a hotel room only because she could not find a space for herself to think about her immediate future plans and enjoy her own company in their spacious and gardened house, among their lovely children? No. She was afraid of being completely misunderstood. That would be really unfair.

She does not want to be a nuisance to her family, but she cannot help feeling that she does not belong to that family any longer. There is nothing else she can do; there is no place for Susan Rawlings among her beloved family members any more. Definitely, in her mind, there is no other solution for her meaningless life but to disappear. After her death the house would be in the maid's hands, the children would have a young and beautiful substitute for their mother and Matthew would get married to charming his lover as soon as he became a widower. He would think her suicide would have been related to her lover anyhow. Everything and everyone would be alright. So, one day, Susan goes to the room nineteen for the last time. After spending the whole afternoon there, very calmly, she blocks the door and the window with towels and lets the heating gas take her out of her suffering. According to Quawas (2007: 111):

Rather than continue to live in a radically alienated position, she chooses the only healing she can find through death. She chooses death over compromise with the crushing image of the ideal Woman, the monolithic scripted self which patriarchy has called upon women to produce and create. She remains true to herself, which she discovers and creates through her introspection, the "real" authentic self that has been in "cold storage" during her married life.

In the end, the room nineteen in Fred's Hotel becomes a dead end for Susan. It represents the ambiguity of a welcoming place and, at the same time, a place where she realizes that living means nothing but suffering.

ANALYZING SUSAN RAWLING PSYCHOLOGICALLY

Sá Júnior (2003, p. 1, 4) reproduces what Doris Lessing said and wrote once, in 1972: "I have spent nearly thirty years in close contact with mental illness: first through people who were 'mad' in various ways, and with whom I had very close

contact ... I have always been close to crazy people”. Such proximity to insanity was one of the sources of inspiration she used for writing *To Room Nineteen*.

The question is: wouldn't it be more logical if Susan had searched some psychological help instead of committing suicide? How is it possible that such an intelligent woman could have been so short-sighted and resistant to look for some help? How could she just give up everything she had been given? Although these seem very easy questions to answer, someone's reaction to them really depends on how mentally affected that person is. We realize that Susan was in need of some urgent aid but, unfortunately, she was not able to overcome her frights and ask for someone's aid. According to Sá Júnior (2003: 2), in *To Room Nineteen*, “[...] what can be observed is a clear case of double conscience together with moments of absences”.

Dantas & Tobler (2003) and Torralba (2007) assure that through psychic suffering, the subject, even being and/ or feeling vulnerable, may find a possibility to humanize himself. In accordance with them, Dalmolin & Vasconcelos (2008, p. 42) affirm that “[...] o sofrimento psíquico está sempre acompanhado da possibilidade de produções subjetivas que podem constituir recursos para o enfrentamento das adversidades oriundas do processo de adoecimento”. All in all, the subject, in this case, has two options: he can either look for some help to leave his comfort zone and try new experiences or to stagnate due to his helplessness and personal failure in this process. When he aims to succeed, Fadiman & Frager (1994) asseverate that he tends to overcome even more challenging and toilsome obstacles more easily.

On the contrary, if his experience is painful, he tends to give up trying and his self-esteem may be deeply affected. This might also eventually result in an irreversible feeling of complete hopelessness, according to Torralba (2007). Dantas & Tobler (2003, p. 21) say that “O sofrimento deixa entrever o vazio que nos atinge e que buscamos desesperadamente evitar. O sofrimento é o enfrentamento inexorável da verdade. Por isso, o sofrimento designa uma tensão interna que demanda uma resolução”.

A person who is facing some kind of psychic suffering normally presents some characteristics in common such as indefinite emptiness, helplessness, anxiety, apathy, social isolation, sadness, blame, unsatisfying interpersonal relationships, sorrowing and he may consider life is completely meaningless, according to Lyra *et al* (2009). More than anything, Torralba (2007) states that among all the bad emotions

before mentioned, sadness is considered the most heartrending, which means that a sad person needs much extra effort to overcome this difficulty.

Ultimately, the sad subject may have a tendency to become even more apathetic, affectively blunt, completely indifferent to his reality and unable to make the simplest decisions. All these can easily lead the person to look for some ways to end up with his suffering by committing suicide. Antônio (2006, p. 95) says that “[...] o sofrimento subjetivo se manifesta sob forma de sintomas narcísicos e depressivos, em indivíduos que cada vez mais [...] têm dificuldades para articular numa narrativa as próprias histórias, vivências e dores”.

We may consider Susan should have avoided such a terrible end if she had spoken her mind, if she had talked to a person who could have understood her and helped her out. Susan really wanted to talk about her sadness and fears to Matthew; she intended to openly express herself, but she was not able to do so because she knew she would be misunderstood after all. All her efforts would become worthless. Failing to express or articulate what she feels, she begins to retreat gradually – at first from her husband and her family, and then from her real life entirely. For those who are facing conflicts like Susan’s, it is not easy to admit being sick to the extent of requiring external aid. Even if she had had some help then, we cannot take it for granted that it would have been enough to keep the idea of committing suicide away from her thoughts. “Throughout the centuries, madness has been represented as feminine, a female malady. [...] Susan Rawlings is the one who impersonates an unconscious feminist protest” (SÁ JÚNIOR, 2003, p. 3).

For the fully understanding of what may have happened inside her tormented mind, we must closely consider those times immediately before the second wave of feminism (which first began in the United States in the early years of the 1960’s), those years between World War I and World War II and those ones just after this last warlike event. American women, specifically speaking, together with women from some European countries those times, who had conquered many civil rights before World War I, were forced to retrocede and forget about their dreams and ideals, quit jobs and come back home as wives and mothers when World War II ended. They were more useful inside than outside their homes; they were needed to repopulate their countries and this trend spread. Soon they were supposed to accept this new condition, praise the obedient girls and disapprove those ones who rebelled against it. This short story was published in the early 1960s, as a reaction to the devastation of a post-war

society where it was thought that women should find contentment in a traditional marriage and family structure.

Those women wanted to be useful to the new social condition they were facing; they wanted to follow the new rules, but deep inside there was this feeling, which was a mixture of incompleteness, anger, frustration and lack of assertiveness that they could or should not express in words because they did not know how to describe it. Betty Friedan (a feminist American writer) did understand them because she was one these women who had the same problem of verbalizing which should be kept inside their minds despite their cultural background. She understood it to the extent that she finally “baptized” such an anguishing feeling as “the problem that has no name” in her famous book *The Feminine Mystique* (1963) and together with other idealistic intellectuals first began the second wave of feminism in the United States, a social phenomenon which has helped to change Western women’s History ever since.

In *To Room Nineteen*, Susan represents these women in search of a lost identity. Lessing traces Susan’s trajectory based on “reason” that ends in an extreme self-sacrifice, a woman that nullifies herself on behalf of others, just like the majority of Eastern and Western women despite their qualifications, in patriarchal societies worldwide: “A mulher segura e independente deixa-se anular para doar-se de modo exclusivo à família, assumindo o arraigado papel feminino do sacrifício” (Moraes, 2009: 10-11). According to Zhao (2012: 1652), Susan was an intelligent woman who based her marriage on intelligence. Unfortunately, such intelligence was not enough to save her from a sad death.

At first, Susan had been a successful publicist before getting married and having children. Then she chose to stop working outside the home and had to deal with a new reality which was being built gradually. In the meantime, she had to give up her financial autonomy and, at last, the feeling of belonging to her family and to herself became affected by her low self-esteem. In the beginning, Susan really considered she had much importance to her husband, their four children and their garden house. At the moment she noticed the children did not depend on her so much anymore, she began to question her old inner values and this confusing and frustrating moment brought her much suffering; she soon began questioning the importance of her existence in such a frustrating context. Since she had spent the last twelve years taking care of others but herself, she really did not know what to do with her own life in that moment, when she reassured she was not that necessary anymore.

Then she began developing a process of self-nullification, full of anguish and sadness. According to Buzzi (1999), anguish is the most hopeless feeling: “Na angústia, o ser que somos se revela naquilo que ele é em sua originalidade: nada, pura possibilidade. [...] A angústia não deixa ninguém se enganar, porque recorda o espantoso nada que somos”. (BUZZI, 1999, p.170). Together with this painful perception, Susan started to develop a process of neglecting her subjectivity and her discourse as well. Ceccarelli (2005, p.75) highlights that overlooking one’s own vital energy (which is also called passion) can lead to emotional sicknesses: “[...] O acometido pela paixão, o paciente, o passivo, o portador de sofrimento psíquico, é aquele que padece de algo cuja origem ele desconhece e que o leva a reagir, na maioria das vezes, de forma imprevista”.

Therefore, passion is noticed by the subject as a psychic suffering, which is considered an inherent phenomenon of the human condition. It is universal, untransferable, singular and, according to Lyra *et al.* (2009), multifaceted and a not specific malaise. In other words, it is not necessarily somewhat pathological. Pathology, when it exists, usually occurs more intensively and with more prevalence and depending on some factors, it can end up in a psychological ailment.

For Fadiman & Frager (1991), Susan, by “swallowing” her frustrations, could not be able to distinguish between what she really felt and what others expect her to feel. In this sense, introjection can mean a dangerous potential for the disintegration of the self. Chvatal *et al.* (2009) state that defense mechanisms are strategies used by the *ego* in its search for balance, but they become pathological when they are considered as the only survival strategy with which the subject is able to face the menacing phenomenon.

Passing through such a stressing situation triggered a process in Susan’s mind that ended in hallucinations of mystical contents. The presence of a demon nearby and the persecution frenzy were clear signs that she often disconnected herself from real world and entered a world of her own to avoid more suffering. These contents are typical of a psychotic diagnosis. When the subject’s emotions cannot be expressed, they normally generate conflicting feelings that can be canalized into aggressiveness towards oneself or towards others, besides some other kinds of sublimation. According to Buber (1979), we have a natural tendency to actualize our individual potentialities by interacting with people around. In this sense, Buber understands that the healthy relationship is based on the “I-Thou” dynamics. To put it another way, if we are

disconnected from social interaction, there is a great possibility of losing ourselves in useless searches. When the interpersonal relationships fail due to the subject's inability to interact properly and become the "I-IT" type, some pathology may be involved.

Being part of an excluding context generates much pain and a feeling of not belonging to that background. Silva *et al.* (2004), affirm that the subject who is under a psychic suffering of any kind, tends to segregate himself because he is sure about being different from others and this certainty affects his relationship with people in one way or another. Susan had to neglect her professional dreams in order to devote herself completely to her husband and their children. Even longing for her own liberty of thought, Susan is not able to establish a dialogical relationship with her closest family members; instead, she focuses her internal world and all her psychic suffering in the room nineteen. There she can truly face her own disgraceful life as it really is; there she can experiment loneliness and try to look for the Susan she was once. Lessa (2003) assumes that this close contact we have with our own soul in some moments of despair and existential crisis is not bad in the least. Conversely, it can mean the cure. In Susan's case, unfortunately, it was not.

Lessing further descriptions of Susan's life, which "had become a desert", present the symbolic bareness of her spiritual aridity, hopelessness and death. Along with this device, the author uses some others to insert the reader into the psychological realism of her narrative. For instance, the omniscient first-person narrator firstly provides a considerable ironic distance from the characters. As the story progresses, however, the reader is plunged slowly into the morbid world of Susan's psyche. By describing the house, the garden, the river, the demon, and Susan's reflection in the mirror, Lessing actually foreshadows Susan's suicide.

This way, their perfect house is white, suggesting insipidity above all and their big garden is green, which represents life that contrasts with the dark brown river running by it. The room nineteen in Fred's Hotel has thin green curtains, a three-quarter bed covered with a cheap green satin bedspread, and a green wicker armchair. At the moment of her death, Susan lies on this green bedspread, which symbolizes life and drifts "off into the dark river", meaning death and obscurity. Wilfred L. Guerin's *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, defines the color white in a negative aspect (which represents death and terror, as if Susan is aware that her life is "mortgaged"); green gardens represent innocence or unspoiled beauty while brown

alludes to death and decay and rivers often remark death and rebirth, the flowing of time into eternity, and transitional phases of life.

The demon that Susan first imagines in the garden is a visual manifestation of her mental state, so she obviously fears him because he is an embodiment of all that threatens her. Lessing makes the relationship between Susan and her demon clear when the protagonist stares into her mirror and sees the reflection first of a madwoman and then of a demon. Susan, then concludes that she and the demon are one.

A Handbook of Critical Approaches to Literature also details Susan's life with Matthew "as a snake biting its tail". The snake is mostly considered an ancient symbol of the eternal cycle of life, showing Lessing's constant foreshadowing of Susan's death. Interestingly, the Rawlingses had planned their marriage "intelligently", a word which appears fifteen times in the text and this "coincidence" is not in vain. Unfortunately, such shaping could not resist destiny and its unpredictable ways. Susan could never have foreseen her frustration and failure as a wife and mother. She may have thought she would be quite successful as she was once as a creative publicist. "According to Marxist feminism, the tragedy began with her renouncement of material or economic independence. Marriage for her became a turning point from equality to subordination (WANG & WEN, 2012: 67).

By designing this character, who struggles against her own fate and eventually collapses, Doris Lessing intends to call the reader's attention to the silent battle women face on their way to emancipation without knowing their inner power properly.

CONCLUSIONS

For everybody it was clear that Susan Rawling was happy due to her perfect life with her perfect husband, surrounded by their four perfect children, in their perfect house. Besides, the Rawlingses usually had a superior attitude toward other couples who allowed clichéd problems to disrupt their familiar harmony. Despite all these indicators of happiness, Susan is a sad woman, tormented by the idea of enjoying her own company, obsessed by the urgency of becoming who she first had been before getting married and having children. All she needs is her own space in her own life. This is a common feeling that has been shared by thousands of millions of women worldwide, especially between the World War I and World War II and just after this last

war, when women got frustrated by not being able to develop all their potentialities to the full due to the social and political environment they were forced to belong to.

At the time the story, Susan is in her mid forties. So we have a woman who is middle aged, who lives in the middle of London, around the middle of the twentieth century, at the edge of the emergence of the second wave of feminism which began in the United States and soon spread to European countries and others afterwards. Susan's breakdown can be explained as the result of the clash between her personality and the orderliness of the *Victorian Angel* she represents apart from the conflict between her private wishes and the public expectations that were placed on her. Despite her hallucinations and reserved behavior, she ultimately proves to be more depressed than clinically insane.

In brief, Susan Rawling became a victim of her own unspoken words. Sometimes, forced by the circumstances, we are not able to speak our minds and the only possible solution we find is forgetting about assertiveness and nullifying our demands. Susan belonged to a historical moment when women were supposed to postpone their professional dreams due to their duties as wives and mothers. This would not be a problem if we lived in a completely changed context nowadays. Unfortunately, this is still a hard piece of reality everywhere: women might have fewer emotional problems if they were able to express themselves accordingly. Maybe someday...

BIBLIOGRAPHY

ANTONIO, M. C. A. Dores da alma: etnografia do sofrimento psíquico em segmentos de camadas médias urbanas. **CAOS: Revista de Ciências Sociais**, n. 11, p. 93-111, out. 2006.

BUZZI, A. **Introdução ao pensar**: o ser, o conhecer, a linguagem. 26. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

CECCARELLI, P. O sofrimento psíquico na perspectiva da psicopatologia fundamental. **Rev. Psicol. Est.**, v.10, n.3, p. 471-477, set./dez. 2005.

CHVATAL, V. L. S.; BÖTTCHER-LUIZ, F.; TURATO, E. R. Respostas ao adoecimento: mecanismos de defesa utilizados por mulheres com síndrome de Turner e variantes. **Rev. Psiquiatr. Clín.**, v. 36, n.2, 2009

DALMOLIN, B. M.; VASCONCELLOS, M. P. Etnografia de sujeitos em sofrimento psíquico. **Rev. Saúde Pública**, v. 42, n. 1, fev. 2008.

DANTAS, M. A.; TOBLER, V. L. O sofrimento psicológico é a pedra angular sobre a qual repousa a cultura de consumo. In: CONGRESSO DA ABRAPSO, 2003, Porto Alegre. Artigo apresentado no... Porto Alegre, 2003. Disponível em:<www.psicologia.com>. Acesso em: 18 fev. 2011.

FADIMAN, J.; FRAGER, R. **Teorias da Personalidade**. Porto Alegre: Marbra, 1994.

GABEL, M. **Crianças Vítimas de Abuso Sexual**. São Paulo: Summus, 1997.

GUERIN, Wilfred *et al.* 2010. **A Handbook of Critical Approaches to Literature**. Oxford: Oxford University Press.

LESSA, Jadir Machado. **Solidão e Liberdade**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: SAEP Ed., 2003.

LESSING, Doris. 1978. **To Room Nineteen: Collected Stories**. 1.

LYRA, G. F. D.; ASSIS, S. G.; NJAINE, K.; OLIVEIRA, R. V. C.; OLIVEIRA, PIRES, T. O. A relação entre professores com sofrimento psíquico e crianças escolares com problemas de comportamento. **Ciênc. Saúde Coletiva**, v. 14, n. 2, 2009.

MILANESI, K.; COLLET, N.; OLIVEIRA, B. R. G.; VIEIRA, C S. Sofrimento psíquico da família de crianças hospitalizadas. **Rev. Bras. Enferm.**, v. 59, n. 6, p.769-774, 2006

MORAES, Rita Mara Netto de. 2009. **A Condição Feminina no Matrimônio, Delineada pela Ficção**. Tese. Florianópolis.

QUAWAS, Rula. 2007. *Lessing's 'To Room Nineteen': Susan's Voyage into the Inner Space of 'Elsewhere'*. **Atlantis**. 29.1. pp. 107-122.

SÁ JÚNIOR, Paulo Henrique de. 2003. *Schizophrenia or Female Consciousness: Diagnosing a Borderline Personality in Doris Lessing's "To Room Nineteen"*. **Revista Eletrônica de Humanidades**. 1. 4.

SILVA, M. C. P.; STEFANELLI, M. C.; HOGA, L. A. K. En busca de solución para el sufrimiento: vivencias de familiares en el proceso de enfrentamiento de la depresión. **Cienc. Enferm.**, v.10, n. 2, 2004.

TORRALBA, F. Aproximación a la esencia del sufrimiento. **Anales Sis San Navarra**, v. 30, supl. WANG Ningchuan; WEN Yiping. 2012. *In Room Nineteen Why Did Susan Commit Suicide? Reconsidering Gender Relations from a Doris Lessing's Novel*. **Studies in Literature and Language**. 4.1. pp. 65-74.

WHITTAKER, Ruth. 1988. **Modern Novelists – Doris Lessing**. London: MacMillan Publishers Ltd.

ZHAO, Kun. 2012. *An Analysis of Three Images in Doris Lessing's To Room Nineteen*. **Theory and Practice in Language Studies**. 2. 8. pp. 1651-1655.

