

# Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC  
V. 1 • Nº 19 • Jan.- Mar. (2020) • ISSN 2596-2817

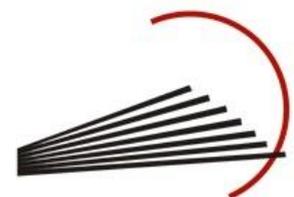
Temática Livre



Solange Maria Soares de Almeida  
(Org.)



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS  
UFC

**REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC**

**V. 1 • Nº 19 • Jan.- Mar. (2020)**

**ISSN 2596-2817**



## **Temática Livre**

**Solange Maria Soares de Almeida**  
**Organização**

**Universidade Federal do Ceará – UFC**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras**

# CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

## ORGANIZAÇÃO

Solange Maria Soares de Almeida – UFC

## EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Orlando Luíz Araújo – UFC

Yuri Brunello – UFC

## EDITORA-CHEFE

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC

## EDITORA-ASSISTENTE

Licilange Gomes Alves – UFC

## CONSELHO EDITORIAL

Adriana Almeida Colares – UFC

Adriana Almeida Colares – UFC

Aline Leitão Moreira – UFC

Ana Marcia Alves SiqueiraAntonio – UFC

Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC

Clarissa Paiva de Freitas – UFC

Crislay Micaely Crisóstomo Maia – UFC

Dolores Raissa Teixeira Cunha – UFC

Edilane Vitório Cardoso – UFC

Elionete Rodrigues Barbosa – UFC

Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC

## CONSELHO EDITORIAL

Ítalo Vieira Lima – UFC

Juliana Braga Guedes – UFC

Karine Costa Miranda – UFC

Kelly Cristina Medeiros Ferreira – UFC

Lia Leite Santos – UFC

Licilange Gomes Alves – UFC

Luciana Bessa Silva – UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

Sarah Pinto de Holanda – UFC

Tamires de Souza Carvalho – UFC

Tayla Maria Leôncio Ferreira – UFC

Thalyta Nascimento Nunes – UFC

Yuri Brunello – UFC

## ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC

## CAPA DESTA EDIÇÃO

Solange Maria Soares de Almeida – UFC

## CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE

Andrea Mazzucchi – Università Degli

Sudi di Napoli

Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Antonio Augusto Nery - UFPR

Benedito Antunes – UNESP

Benigna Soares Lessa Neta – IFCE

Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab

Cassia Alves da Silva – IFRN

Cid Ottoni Bylaardt – UFC

Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA

Constantino Luz de Medeiros – UFMG

Danielle Mendes Pereira – UFRJ

Edson Santos Silva – UNICENTRO

Elena Lombardi – University of

Oxford

Francesco Guardiani – University of

Toronto

Giorgio De Marchis – Università Degli

Studi Roma Tre

Harlon Homem L. Sousa – UESPI

José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC

Leonildo Cerqueira Miranda – UFC

Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA

Marco Berisso, Università di Genova

(Italia)

Margarida Pontes Timbó – FLJ

Maria Aparecida de O. Silva – USP

Maria Eleuda Carvalho – UFT

Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA

Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN

Matteo Palumbo – Università Degli Studi di

Napoli

Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE

Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE

Nicole Gounalis – Stanford University

Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE

Roberto Acízelo Souza – UERJ

Roseli Barros Cunha – UFC

Rubens da Cunha – UFRB

Sandro Bochenek – UEL

Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE

Terezinha Oliveira – UEM

Tiago Barbosa Souza – UFPI

Tito Lívio Cruz Romão – UFC

Yuri Brunello – UFC

## A LITERATURA É UM DELICADO CONVITE À RESISTÊNCIA

No atual momento, no qual as ciências humanas são vilipendiadas e tentamos sobreviver a uma pandemia, é especialmente gratificante ver que, a despeito de tudo e de todos, a literatura resiste. Presente em nossas vidas desde tempos imemoriais, ela nos alenta e acalenta.

Temos assistido diariamente ao sacrifício dos coletivos de escritoras e escritores, das pequenas editoras e pequenas livrarias, que tentam manter seus espaços de publicação e de divulgação da literatura. Cabe a nós fazermos parte dessa luta contra o desmonte da nossa cultura e contra a mesquinhez que insiste em dominar a sociedade.

A Entrelaces - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC, de publicação digital, é um bom exemplo dessa resistência, pois, há mais de uma década, vem presenteando a comunidade acadêmica com trabalhos literários de excelente qualidade.

Na presente edição, de temática livre, além de oito textos na seção ESTUDOS LITERÁRIOS, contamos com um na seção TRADUÇÃO e um na seção RESENHAS. As autoras e os autores são provenientes de distintas instituições do Brasil e da *hermana* Argentina.

A seção ESTUDOS LITERÁRIOS é iniciada com o ensaio “La reescritura de la crónica de Indias en las crónicas de Pedro Lemebel. Usos iletrados del género”, no qual María José Sabo faz uso da proposição de Jacques Derrida, em seu texto “A lei do gênero” (1980), para discutir a crônica literária do escritor chileno Pedro Lemebel. Derrida, ao propor que “um texto não pertenceria a gênero algum” e que “todo texto faz parte de um ou mais gêneros”, acaba por livrar o texto das amarras de gênero como Lemebel tão bem o faz em sua crônicas.

Ainda a partir de um estudo de gênero, porém, desta vez, não literário, Ariane Avila Neto de Farias, tomando como objeto de pesquisa

as damas de honra da rainha de Brobdingnag, na obra *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, examina se as personagens mulheres agem da forma que lhes é esperada pela sociedade ocidental patriarcal, no artigo “Women depiction in Gulliver’s travels by Jonathan Swift”.

No trabalho “A plasticidade do Real lacaniano em contos de Clarice Lispector”, Diego Luiz Miiller Fascina e Naara Wesovoski Lima analisam os contos “Amor”, “O búfalo” e “A imitação da rosa” presentes na obra *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector (1920-1977), sob o viés do materialismo lacaniano do filósofo esloveno Slavoj Žižek (1949), sobretudo a partir do Real, conceito plástico que aqui é desdobrado em três subcategorias: Real real, Real simbólico e Real imaginário.

Jean Felipe de Assis, na pesquisa “As Metamorfoses do Injusto, do Justo e da Justiça na Vida, na Obra e no Pensamento de Graciliano Ramos à luz da Filosofia Hermenêutico-Fenomenológica de Paul Ricoeur”, expõe as concepções da Justiça em suas constituições simbólicas nas narrativas de Graciliano Ramos, em suas ficções autobiográficas e também em sua realidade histórica, apresentando algumas reflexões resultantes de uma pesquisa da obra de Graciliano Ramos em uma abordagem hermenêutica-fenomenológica baseada em reflexões críticas às obras do pensador francês Paul Ricoeur.

A partir da leitura de *Deste viver aqui neste papel descripto: cartas de guerra* (2005), de António Lobo Antunes e dos romances iniciais do autor, e recorrendo, em especial, às reflexões de Barthes (1987), Piglia (2006), Antonio Candido (2011) no que concerne às suas investigações em relação ao leitor, Grazielle Maria Valim e Diana Navas discutem o tipo de leitor almejado por António Lobo Antunes para a leitura de seus romances, bem como apresentam o próprio leitor António Lobo Antunes, tal como ele figura em suas obras, no estudo “‘Saber ler é tão difícil como saber escrever’ – o leitor (de) António Lobo Antunes”.

Em “Tornar-se escritora: uma reflexão sobre Louisa May Alcott e a sua reescrita de si em *Little Women*”, Jailda Passos Alves e Jailma dos Santos Pedreira Moreira trazem uma reflexão sobre o que seria tornar-se escritora no século XIX, considerando a produção literária de Louisa May Alcott, especificamente seu romance *Little Women*, e o contexto específico da época. Para isso, as autoras promovem um debate, no que diz respeito ao processo de construção identitária da escritora, considerando os postulados de Woolf (1990), sobre o modo como estas mulheres eram vistas e a relevância de um teto e de independência financeira para as mesmas.

Thaís Rocha Tavares, em “Os sentidos em palavras: composição do imaginário e sensorial da personagem Beatriz de *A tradutora*”, analisa o aspecto imagético, sensorial e de encenação, assim como as referências cinematográficas que emergem do discurso romanesco de *A tradutora*, a partir do repertório de recepção e imaginário de Beatriz. Para embasar sua análise, a autora recorre a estudiosos que teorizam conceitos relacionados à personagem, imaginação e imagem: Antônio Cândido, Gaston Bachelard, Jacques Aumont e Jean-Paul Sartre.

Finalizando essa seção, no ensaio “Semiótica e Cinema: os signos da aflição de Violeta, no filme *O Abismo Prateado*”, Camila da Silva Sousa e Feliciano José Bezerra Filho analisam os signos que possibilitam a elaboração do sentimento de aflição da personagem Violeta na cena da construção, no filme *O Abismo prateado* (2011), do cineasta cearense Karim Aïnouz, utilizando os pressupostos teóricos da Semiótica Moderna, com ênfase nos postulados de Charles Peirce.

Na seção TRADUÇÃO, Patrícia Rodrigues Costa apresenta a “Tradução de *Les trois hommes de pierre*, de George Sand, para o português do Brasil”. O texto *Les trois hommes de pierre* faz parte da obra, ainda não traduzida para o português do Brasil, *Les Légendes*

*rustiques* (1858), de autoria da escritora francesa George Sand (1804 – 1876). Esta obra foi concebida a partir de tradições orais, canções, contos e lendas recolhidos pelo seu filho Maurice Sand (1823 – 1889), responsável pelas ilustrações presentes no livro, nos campos de sua região natal, a Berry. As doze lendas presentes nesta obra revelam as crenças e as superstições dos aldeões e dos camponeses franceses do século XIX, como relatado pela escritora em carta ao filho no início desta obra e aqui apresentada.

Para a seção RESENHAS, Íris Fernanda Ladislau Rosa traz a resenha de *Crítica e tradução*, de Ana Cristina Cesar. Em 2016, a autora tem sua produção de ensaísta reunida no volume *Crítica e tradução*: uma brochura com pouco mais de 500 páginas e uma capa que apresenta uma Ana C. sorridente, em tons de amarelo e rosa, lembrando ligeiramente o movimento *Vaporwave*. O livro é dividido nas seções “Literatura não é documento”, “Escritos no Rio”, “Escritos na Inglaterra” e “Alguma poesia traduzida”, além de trazer prefácio de Alice Sant’Anna e cronologia organizada por Waldo Cesar. Em *Crítica e tradução*, Ana Cristina Cesar fala sobre questões políticas e culturais, sobre poesia/literatura feminina, sobre suas influências e mais tantos outros assuntos, que são tratados através da escrita envolvente já conhecida.

Esperamos que a leitura desta edição seja leve e agradável e que sirva para amenizar os dias difíceis e sombrios que temos enfrentado.

**Solange Maria Soares de  
Almeida**  
Universidade Federal do  
Ceará

## NOSSA CAPA

### “O chapadão dos Gerais” (2016)<sup>1</sup>

A saudade do jovem Pedro Orósio, “catrumano dos Gerais”, é tão grande quanto a paisagem descrita no conto. Parte dela foi retratada no bordado: a areia branca, a areia amarela, a areia rosa, a areia vermelha – “sarapintada” de verde, a caraíba, a simaruba, o pau-santo, a arara, a pequena maria-branca e “um branco poder de sol”.

---

<sup>1</sup> Bordado com linhas de algodão sobre tecido de algodão, inspirado no conto “O Recado do Morro”, do livro *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa. Dimensões: 30cm x 30cm. Bordado de Solange Maria Soares de Almeida. Desenho de Noemi de Santiago Lima.

## SUMÁRIO

### Estudos Literários

- La reescritura de la crónica de Indias en las crónicas de Pedro Lemebel. Usos  
iletrados del género* ..... 12  
María José Sabo
- Women depiction in Gulliver's travels by Jonathan Swift* ..... 34  
Ariane Avila Neto de Farias
- A plasticidade do Real lacaniano em contos de Clarice Lispector* ..... 47  
Diego Luiz Miiller Fascina  
Naara Wesovoski Lima
- As Metamorfoses do Injusto, do Justo e da Justiça na Vida, na Obra e no  
Pensamento de Graciliano Ramos à luz da Filosofia Hermenêutico -  
Fenomenológica de Paul Ricoeur* ..... 65  
Jean Felipe de Assis
- Saber ler é tão difícil como saber escrever” – o leitor (de) António Lobo Antunes.* 84  
Graziele Maria Valim  
Diana Navas
- Tornar-se escritora: uma reflexão sobre Louisa May Alcott e a sua reescrita de si  
em Little Women* ..... 99  
Jailda Passos Alves  
Jailma dos Santos Pedreira Moreira
- Os sentidos em palavras: composição do imaginário e sensorial da personagem  
Beatriz de A tradutora* ..... 114  
Thaís Rocha Tavares
- Semiótica e Cinema: os signos da aflição de Violeta, no filme O Abismo Prateado*  
..... 126  
Camila da Silva Sousa  
Feliciano José Bezerra Filho

### Tradução

- Tradução de Les trois hommes de pierre, de George Sand, para o português do  
Brasil* ..... 138  
Patrícia Rodrigues Costa

### Resenha

- Crítica e tradução, de Ana Cristina Cesar* ..... 155  
Íris Fernanda Ladislau Rosa  
Rafael Fava Belúzio

## **ESTUDOS LITERÁRIOS**

A seção **ESTUDOS LITERÁRIOS** acolhe artigos acadêmicos de temática livre, em fluxo contínuo, da área de Letras-Literatura. Esses textos são publicados em edições de Temática Livre, sendo duas a cada ano: a primeira Edição referente ao trimestre Jan.-Mar de cada ano, a segunda Edição referente ao trimestre Jul.-Set. de cada ano.

# *La reescritura de la crónica de Indias en las crónicas de Pedro Lemebel. Usos iletrados del género*

María José Sabo<sup>2</sup>

Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)

## **Resumen**

El ensayo aborda un conjunto de crónicas del escritor chileno Pedro Lemebel reflexionando acerca del modo en que éstas entablan un diálogo extemporáneo con las crónicas más remotas; las crónicas de Indias. El texto inquiriere por la función estética y política que dicha elección del género tiene en el proyecto de escritura de Pedro Lemebel. La hipótesis de lectura propone pensar el uso de la crónica como una forma de rescate y desarchivación del género que envuelve indefectiblemente un trabajo de reescritura de éste, a partir de lo cual Lemebel procura volver a narrar la historia de violencia establecida en Latinoamérica desde la Conquista y desde de sus elementos acallados. A partir de este gesto, el escritor también confronta la colonialidad del saber que se asienta sobre la historiografía literaria, encargada de narrar una “historia” del propio género. De esta manera, se perturba la propia forma estética que llevó adelante el relato de la Historia oficial. Es allí donde cobrará importancia el lugar que le otorgue en sus textos al componente de oralidad entramado al del erotismo y el barroco de Indias. Para abordar estas cuestiones el presente ensayo se vale de la propuesta de Jacques Derrida en su texto “La ley del género” (1980).

## **Palabras clave**

Pedro Lemebel. Crónica. Reescritura.

---

<sup>2</sup> Doctora en Letras, Magister en Estudios Teóricos, Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Profesora Adjunta de "Teorías Literarias y Literaturas" e "Historia del Teatro IV" (Universidad Nacional de Río Negro, Escuela de Letras)

## Introducción

Los textos del escritor chileno Pedro Lemebel tienen un lugar destacado en la escena literaria latinoamericana actual, entre otras razones, por la singularidad del género en el que están escritos: la crónica literaria, inusual en las letras contemporáneas del continente, la cual, sin embargo, Lemebel ha escogido insistentemente en cada uno de sus libros publicados. La apuesta por este género se vincula a la búsqueda de una eficacia política en la escritura, a través de la cual proponer sus textos como un ejercicio de denuncia respecto de la pervivencia del orden colonial opresivo en el presente. La crónica, de esta manera, le posibilita al escritor la inserción de un discurso crítico en dos frentes. Por un lado, en relación al contexto histórico latinoamericano que le fue contemporáneo, signado en los años '90 por el arribo a la región de los neoliberalismos (referidos por el autor como “recolonización” y “neocolonialismos”) en alianza estratégica a procesos políticos de amnesia y reconciliación con las dictaduras militares del pasado. Por otro lado, en relación a las violencias naturalizadas devenidas de la Conquista de América. Pero la crónica le posibilita también esgrimir un discurso crítico respecto del ordenamiento de los cuerpos que esa misma e histórica violencia produce y reproduce hasta el presente.

El artículo reflexiona acerca de esta elección del género crónica en tanto apuesta axial en el proyecto de escritura de Lemebel, rastreando de qué modo sus textos entablan un diálogo extemporáneo con las crónicas más remotas y fundantes de un imaginario colonial que sistemáticamente oprimió las expresiones culturales de los pueblos nativos; las llamadas crónicas de Indias. Se propone leer de qué manera el rescate de este género se plantea como un trabajo de necesaria reescritura del mismo, a contrapelo de su genealogía de alianzas con un orden letrado. A partir de esta reescritura un enunciador cronista construido discursivamente desde una multiplicidad de voces transhistóricas (que recogen las demandas del indio, del travesti, del pobre, del roto) procura volver a narrar la historia de violencia establecida desde la Conquista esgrimiendo un discurso de reivindicación desde la perspectiva de los sujetos tachados de esta misma historia. Para ello cobrará importancia el rescate de la oralidad en tanto elemento trabajado por las crónicas como indicial de los sustratos culturales nativos. Esta oralidad sistemáticamente silenciada por el orden letrado, tal como aduce Lemebel en sus textos, es portadora de un barroquismo *avant la lettre* que funciona como instancia erótica del lenguaje y así liberadora de la expresión cultural y corporal amordazada por la gramática del idioma español. Este tándem entre oralidad, barroco y erotismo reactiva nuevas posibilidades de decir del género crónica.

Para abordar estos aspectos referidos se focalizará una constelación acotada de crónicas lemebelianas pertenecientes a distintas publicaciones, en particular las crónicas tituladas “Censo y Conquista” (1995); “Canción para un niño boliviano que nunca vio la mar” (2004) y “El abismo iletrado de unos sonidos” (2005), abrevando también de extractos provenientes de otros textos.

### **La crónica de Indias en el sistema literario y cultural latinoamericano**

Susana Rotker (1992) sostiene que la crónica es el género “original” de América Latina en tanto iría de la mano de la especificidad del encuentro entre el sujeto europeo con el Nuevo Mundo. En la misma línea de pensamiento, para Alejo Carpentier ([1949] 1984) constituye una matriz de escritura que insistentemente nos habla del “origen”, es decir, la escena primigenia de choque violento entre dos culturas. De este modo, la crónica se coloca como matriz genérica en la base de otras formas escriturarias que alimentaron las primeras imágenes de América como otredad en el marco de una ingente producción de textos escritos requeridos por la administración colonial. Constituye así una forma que acopia y reproduce imágenes fundantes de un imaginario europeo que demandó los servicios de esas escrituras oficiales (cartas, probanzas, relaciones, crónicas, diarios de viaje) para establecer su máquina de expropiación económica y cultural frente al sujeto nativo, a quien paralelamente construía como su otro.

Walter Mignolo (1982) destaca que la crónica, a diferencia de los otros géneros disponibles para la comunicación oficial durante la Conquista y colonia, fue una escritura en la que primó la finalidad de *hacer historia*, tanto en un sentido filosófico, es decir, una escritura destinada a un objeto intelectual, como también porque presupone un sujeto escribiente consciente de la alta empresa que emprende (MIGNOLO, 1982, p. 77). Mignolo señala que por esa causa la escritura de la crónica fue una tarea reservada al sujeto letrado, haciendo eco de la propia advertencia que diera fray Bartolomé De las Casas cuando señalaba que en relación a la crónica “tampoco conviene a todo género de personas ocuparse con tal ejercicio [...] sino a varones escogidos, doctos, prudentes, filósofos” (p.78). Como se observa, desde su origen, la crónica modeliza un tipo particular de sujeto escribiente, constituyéndose en un dispositivo que delinea, bajo el amparo del poder de la letra, las subjetividades legítimas e ilegítimas de la escritura. Dichas subjetividades, como se referirá más adelante, se vinculan a cierto tipo autorizado de corporalidad que funge de modélica en la historia literaria y en la historia política hispanoamericana, contra la cual arremete el enunciador lemebeliano.

Por otra parte, engarzándose así al corazón letrado de la empresa colonial, el género entabla un vínculo indisoluble con el régimen de la escritura en detrimento de la oralidad de las culturas nativas. Porque la crónica de Indias es parte de un proceso que se da en paralelo en el cual la propia escritura comienza a reconfigurar su lugar cultural y político en función de las nuevas relaciones entre el Occidente y el Nuevo Mundo. Michel de Certeau (2006) señala que “el descubrimiento del nuevo mundo [...] engendra otros funcionamientos de la escritura y de la palabra [...] Su diferenciación respecto a la oralidad adquiere una *pertinencia* epistemológica y social que no había tenido antes” (DE CERTEAU, 2006, p. 205). Frente al “salvaje”, remitido a la órbita de la oralidad, la escritura se reviste de una excelsa tarea epistemológica que asigna al logos occidental la tarea de la “preservación de la cultura válida”, porque “la operación escriturística que produce, preserva y cultiva ‘verdades’ imperecederas, se apoya sobre un rumor de palabras que se desvanecen tan pronto como se enuncian y por lo tanto, se pierden para siempre” (p. 206), prosigue De Certeau. El único archivo posible es el que construye esta escritura que se pone *en el lugar* del otro, extrayendo de éste un “objeto literario”, un relato que “produce un retorno de uno mismo a uno mismo por la mediación del otro” (p. 208), tornándolo un fantasma: es éste el objeto que la historiografía “busca, honra y entierra” en “tumbas escriturísticas” (p. 16), como las denomina De Certau.

El hiato entre escritura y oralidad que atraviesa a la producción de la crónica de Indias desde su origen y la forma en que éste produce sujetos autorizados y, en contrapartida, otredades marginadas, es fundante de las relaciones de poder colonial. Tanto Rolena Adorno ([1986] 1991) como Martin Lienhard (1992) señalan que el dominio de la lengua imperial y de los moldes retóricos incidió en el acceso de los sujetos coloniales a la posibilidad de ser escuchados. En este sentido, advierte que los textos producidos por sujetos indígenas debían sortear diversas capas de censura antes de llegar a su destinatario. El ejemplo paradigmático es el de las llamadas “crónicas indígenas” (LIENHARD, 1992), tales como las de Guamán Poma de Ayala o de Fernando de Alba Ixtlilxóchitl, escritas *a caballo* entre varias lenguas y entre múltiples códigos estéticos, las cuales son revalorizadas o directamente re-descubiertas del fondo del archivo colonial recién en el siglo XX, luego de haber sido expuestas al olvido durante siglos, arrumbadas como se encontraban en bibliotecas europeas. Este derrotero pone en evidencia el sinuoso camino que estas crónicas indígenas padecieron en su intento por llegar a las manos del Rey. Éstas resultaron “ilegibles” para el orbe letrado colonial porque la mezcla de lenguas ponía en evidencia un interlocutor indígena indeseado en tanto sujeto no letrado. Por ello, Lienhard da cuenta de la adulteración constante a la que fueron sometidas,

poniendo en evidencia un “secuestro del discurso indígena” (LIENHARD, 1992, p. 20). Y es que estos textos se hallan tensionados entre *la langue* y la *parole*; en otras palabras, tensionados entre lo decible (según el sistema de reglas estrictamente vigilado por el poder colonial) y lo efectivamente dicho en ese orden del discurso. Para Lienhard en el orbe colonial “normalmente el discurso indígena no tenía derecho a la enunciación en primera persona y aparece [así] en una forma indirecta” (p. 23), por otro lado, los “emisores indígenas no suelen tener ningún control sobre la versión escrita de sus declaraciones, mucho menos lo tienen sobre el uso que hará el nuevo emisario -el editor- del texto: sus testimonios son un discurso cautivo y secuestrado” (p. 23).

La incidencia de la escritura, entonces, se entrama a una epistemología colonial específica, direccionada a contener los desbordes de la subjetividad amenazadora del otro indígena y no letrado, y por ello debe pensarse en relación al terreno abiertamente político en el que el acceso a la palabra se traduce en posibilidad –o no– de existencia. En este sentido, la crítica Rolena Adorno ([1986] 1991) va a leer en la crónica indígena de Guamán Poma la “autoridad del testigo” (p. 17): una “voz autóctona” de denuncia y contestataria del poder colonial (p. 9). Esta lectura de Adorno constituye, por otro lado, un ejercicio de lectura crítica que se realiza a contrapelo de la pervivencia de las estratificaciones culturales coloniales también en los estudios literarios hispánicos. La propia Adorno califica su rescate de Guamán Poma como una necesaria descolonización de la crítica de la región (ADORNO, ([1986] 1991, p. 24), confrontando las lecturas tradicionales que se venían esgrimiendo sobre la crónica en la historiografía hispanoamericana. Interesa aquí rescatar este otro aspecto de la situación de la crónica en el sistema literario hispanoamericano ya que la reescritura lemebeliana de la crónica de Indias busca arremeter asimismo contra el *estatu quo* colonialista, que según la percepción del escritor, se asienta en la propia institución literaria.

La tradición historiográfica hispanoamericana desarrollada a lo largo del siglo XX replica en sus decisiones críticas el hiato fundante entre escritura y oralidad, superponiendo a él otras prácticas divisorias reforzadoras de la colonialidad del saber: literario versus no literario; lengua legítima versus lengua ilegítima; cultura versus “formas salvajes”, escritura versus otros códigos ilegibles. De esta manera, un recorrido por las Historias de la literatura colonial hispanoamericana de mayor peso producidas a lo largo del siglo XX –, por ejemplo, la de Pedro Henríquez Ureña ([1945] 1980), la de Cedomil Goic (1988), Iñigo Madrigal (1982), Alberto Sánchez (1973), Anderson Imbert ([1954] 1957)– permiten observar la sistemática marginación operada sobre estas crónicas indígenas, las cuales resultan materiales controvertibles para el criterio político y estético que se esgrime: el haber sido producidas por

sujetos provenientes de los sectores indígenas y por lo tanto, desde una mezcla de lenguas y en contaminación con el registro oral; elementos que serán evaluados como amenazantes para la consolidación del discurso historiográfico mismo en la medida en que corroerían la autoridad de la escritura como práctica fundante y excluyente de “lo literario” en un sentido restringido. Estos materiales, en tanto no cumplen los requisitos de lo historiografiable, porque su inclusión contribuiría a la tan temida *pérdida cultural* señalada por De Certeau<sup>3</sup>, quedan afuera de estas Historias. Así, vemos que en su *Historia de la literatura hispanoamericana* Anderson Imbert ([1954] 1957) sentenciará en distintas instancias, refiriéndose a varios cronistas indígenas que produjeron entre 1492-1556, que, “por no estar en español escapan a esta historia” (p. 21); y asimismo, empleando casi los mismos términos, que “algunos escriben en lenguas indígenas, y escapan a esta historia” (p. 43).

Así también, en la *Historia comparada de las literaturas americanas* de Luis Alberto Sánchez se señala en estos cronistas indígenas la falla de un “irrealizado mestizaje” (1973: p. 176). El afloramiento de la oralidad por entre la férrea gramática del español serían para Sánchez el signo de una subjetividad escribiente opaca para la institución literaria, y en este sentido, de una corporalidad vacilante para la cual resultaría imposible poder reconstruir su genealogía o parentesco y, por ende, imposible asegurar su escena familiar (matrimonios, ascendencias, “cruce” de etnia, etc.) de entrada a la cultura castiza. No habría en los cronistas indígenas armonía de razas, no aquella expresada en la entelequia política y estética de “mestizaje”, la cual sí se cumpliría, por ejemplo, -y sobre todo- en el cronista Inca Garcilaso de la Vega, escritor en quien la historiografía colonial va a leer durante varias décadas una fusión natural de culturas. La supuesta desarmonía entre escritura y oralidad de las otras producciones de la época las sindicamos entonces como un material pasible de ser desatendido en estas historias de la literatura, en pos de dejar lugar a otras obras que, más ajustadas a los valores canónicos, entrarían legítimamente a la serie de “lo literario”. El “irrealizado mestizaje” de las crónicas indígenas se traduce a nivel textual en una falla estética que ponía en evidencia su condición de matriz escrituraria en estado larvario, defectuosa y no plena. Por ello, para el historiador Anderson Imbert ([1954] 1957, p. 47) en estas crónicas no habría una “conciencia literaria” por esclarecer, y en ese sentido, tampoco habría literatura. En cambio la crónica del Inca Garcilaso sí dejaría transparentar para Imbert una “conciencia literaria” que

---

3 Anderson Imbert ([1954] 1957) afirma en su *Historia*: “los que promovían la literatura en América sabían muy bien que *la voz se perdía* en estas chaturas sin eco” (p. 54), mientras que Alfonso Reyes, en su contribución a la *Historia* de Cedomil Goic afirma: “Si la cultura indígena, vistosa y frágil como la flor, se contentó con vivir el día, la hispánica, como todas las europeas, vive de preservarse. De aquí una temprana acumulación de materiales, arranque de nuestra historiografía, único momento que aquí nos concierne (REYES, [g[1948] 1988), p. 128).

daba prueba del arribo de un determinado *cuerpo* -soporte de la escritura- “armónico” en su mestizaje de razas y resolutorio de los conflictos que asedian la continuidad de la cultura. Por ello, el entramado que se produce entre la escritura de crónicas dentro del orden colonial y el reconocimiento del sujeto que la produce envuelven la cuestión de la emergencia de esta corporalidad modélica sin restos: el cuerpo mestizado que absorbe y resuelve las tensiones culturales, capacitado para llevar adelante la realización de una “obra plena” (IMBERT, [1954] 1957, p. 47) la cual a su vez convalidaría la función de la propia crítica y de la institución literaria.

La voz, al contrario de esta escritura, es entonces *intransmisible* -en tanto sinécdoque de una cultura indígena conceptuada ágrafa y, a su vez lo ágrafo conceptuado como vacío y pérdida-, y en ese sentido, está inhabilitada para propiciar un *linaje* cultural que aquí funcionaría también, solapadamente, como un linaje de sangre. De allí la creciente “obsesión genealógica”, tal como refiere Cornejo Polar (1994: p. 94), que se observa en estas Historias de la literatura hispanoamericana. Una obsesión genealógica destinada a vigilar los “cruces” legítimos tanto entre los cuerpos como, en concomitancia, entre la escritura y la voz que esos mismos cuerpos producen. No es extraño entonces que cuestiones de índole privada como los matrimonios sean elementos de peso en la ponderación de qué es lo historiografiable, por caso, como sucede en la historia de Pedro Henríquez Ureña, quien en *Las corrientes literarias* ([1945] 1980) dedica largos párrafos a esclarecer los primeros matrimonios entre conquistadores e indias. Esto pone en evidencia la forma cómo la función de custodia y lectura de los textos y del canon, en determinados momentos se vuelca solapadamente a una vigilancia del sexo. Una cuestión que, como se verá, no deja de ser denunciada en las crónicas de Lemebel cuando señala que la literatura hispanoamericana “se yergue sobre las plumas del closet” (LEMEBEL, 2004, p. s/n).

La ley del género según la cual el sujeto con derecho a *hacer historia*, a *escribir crónica* –paralelismo señalado Mignolo–, es el sujeto occidental o armónicamente occidentalizado, se reafirma en la modalidad en que la crónica se establece en el sistema literario, en la forma en que se lee y se archiva en la historia literaria, posicionándose, de forma diferenciada, o como centro del canon (en el caso de ser producida por un sujeto mestizo) o como material ilegible (en el caso de las crónicas indígenas).

Sin embargo, volviendo a De Certeau (2006), es posible pensar la escritura de la historia también desde una dinámica abierta que contempla “el retorno, bajo formas estéticas y eróticas, de lo que la economía de la producción debió rechazar para constituirse” (p. 224). Eso que debió ser olvidado, pasado por alto, vuelve a insinuarse en las orillas y en las fallas

del discurso: “son *lapsus* en la sintaxis construida por la ley de un lugar; prefiguran el regreso de lo rechazado, de todo aquello que en un momento dado se ha convertido en impensable para que una nueva identidad *pueda ser pensable*” (DE CERTEAU, 2006, p.18). En este punto de fuga del género, en el cual se produce un retorno de lo que fuera silenciado, Lemebel lleva adelante su apropiación de la crónica y su reescritura, proponiéndola como apertura de la abigarrada *langue* colonial para posibilitarle al género *decir* el revés de esa historia de violencia. Para ello sus crónicas construyen un enunciador cuya voz discursiva se ensambla de múltiples voces interpelantes: la voz del indio, la del pobre, el marginal, el travesti. Ellas exacerbaban la desarmonía de sus demandas frente al relato clausurado del pasado remoto (el de la Conquista y colonia) y al pasado reciente signado por los terrorismos de Estado y el atropello social que significaron los neoliberalismos en la región, contraponiendo al “mestizo”, en cuyo cuerpo cerrado se da la conciliación de las violencias, otra corporalidad abierta e inestable en tanto atravesada por el deseo sexual y la coyuntura histórica y política.

### **Apropiarse del género para reescribirlo**

De manera notable, Pedro Lemebel subraya el género literario desde el cual escribe, haciendo de esta señalización una estrategia de apropiación de la crónica como matriz escrituraria que le permite al escritor reactivar un legado de conflictividades históricas como parte constitutiva de lo que Jacques Derrida denominó el *rè-cit* del género (DERRIDA, 1980, p. 4). Para Derrida dicho *rè-cit* es una citación iterativa del género siempre transformadora de éste, por ello lo piensa como una forma de re-generación pero a la vez de-generación del género, jugando así con la raíz de la palabra. El concepto de de-generación es pertinente para pensar lo que Lemebel hace con la crónica de Indias: en primer lugar porque rompe con la tradición cronística letrada y colonialista para, por el contrario, vehiculizar un discurso crítico de aquello utilizando las formas escriturísticas que le fueran propias; en segundo lugar porque en su reescritura del género Lemebel azuza la moralidad, provocándola con una crónica que es rebautizada como “crónica marucha” (LEMEBEL, 2004, p. s/n), abriendo un espacio para temáticas que desde la óptica conservadora de la sociedad chilena que le fue contemporánea serían catalogadas como “degeneradas”. En este sentido, escribir desde la crónica le permite a Lemebel inyectar un discurso crítico al poder colonialista desde el corazón mismo de la cultura letrada. Su crónica impugna los ordenamientos estancos que se establecerían en la que denomina “catedral literaria” (Lemebel, 2004: p. 7), en tanto espacio de ejercicio de un poder solventado en la (re)producción de identificaciones –de géneros literarios y sexuales-

vinculadas a un ordenamiento de los cuerpos que para el escritor debe ser desarticulado en la misma medida en que se desarticulan los géneros y los discursos.

En consecuencia, partiendo de poner en primer plano el enlace entre cuerpo y texto, Lemebel acomete el desafío de desarmar la norma de lo que puede ser dicho en un orden del discurso en el cual también se inscriben y modelizan los cuerpos y sus manifestaciones expresivas. Al respecto, afirma:

Con respecto a Chile, la catedral literaria se yergue sobre las plumas de closet; a mí me aceptan con una risa torcida, debe ser porque la crónica marucha no compite con los géneros sacralizados por el canon literario. Me toleran con una náusea educada [...] Ahora las vocales mestizas, trolas, callejeras, cuneteras entran a la academia por la puerta del servicio y ponen su culo sucio en el salón letrado [...] Uno no deja de ser un polizón en la nave de las letras, pero hay que entrar y salir sin que se sepa por dónde y cuidar que no suenen las alarmas. (LEMEBEL, 2004, p. s/n).

La apropiación que hace Lemebel del género busca desacralizar el orden letrado en la medida en que se la concibe como un sabotaje e invasión de espacios vedados a ciertos sujetos y sus expresiones particulares, las cuales procuraron ser sofocadas a lo largo de una historia de opresión: voces disidentes tanto del discurso colonial como de la norma literaria que éste impuso, y también de la norma sexual que vigila y legisla los cruces *productivos* entre los cuerpos; siendo ambos para Lemebel, facetas de una misma exclusión concertada.

La escritura de sus crónicas es propuesta como una forma de reescritura; el acto de *volver a escribir* el género y su marca de origen, signada ésta por la pugna colonial entre el acceso restringido a una palabra con garantías de ser escuchada y, por el contrario, el silenciamiento, porque, como queda en evidencia, determinadas corporalidades producirían una escritura “atendible”, mientras que otras, no. De manera que genera un nuevo mapa de enfrentamientos que toman su lugar en el espacio de la página escrita, donde el escritor superpone las luchas y demandas del pasado colonialista con las luchas y demandas de un presente descrito en sus textos bajo el signo del neoliberalismo neocolonialista, del machismo, el conservadurismo y la amnesia colectiva: un presente deudor para Lemebel del ejercicio del poder imperialista que no ha cesado de reproducirse.

Así como las crónicas producidas por indígenas en tanto sujetos fallidos portadores del “irrealizado mestizaje” (SÁNCHEZ, 1973, p. 176) ni fueron tenidas en cuenta durante su propio tiempo ni en el tiempo posterior en el que la “obsesión genealógica” de historiografía las vuelve a marginar y silenciar, así también Lemebel señala la complicidad entre el sistema literario que le es contemporáneo y el silenciamiento de textos producidos por las “vocales mestizas, trolas, callejeras, cuneteras” (LEMEBEL, 2004, p. 7) en pos del asentamiento de un

canon masculinista, blanco y elitista en tanto afecto al gusto estético europeo. Al cuerpo idealmente mestizado, aquel que *no va a pérdida*, y por ende, es capitalizable para el trabajo colonial *con la letra*, Lemebel opone el cuerpo roto de un cronista que se (in)define a la vez travesti e indígena, que en su deseo nómada se desplaza por fuera de las identificaciones estancas y es portador de una voz todavía “no fichada por las próstatas locales” (LEMEBEL, 2004, p. s/n), poniendo en evidencia que la escritura es en primera instancia el decurso errante de un deseo que inscribe lo sexual en lo textual y viceversa. La estrategia lemebeliana para despertar desde la crónica la memoria del colonialismo, la cual para el escritor pretende ser presentada como un pasado ya cerrado, involucrará la restitución en la escritura de esta dimensión corporal y sexual sofocada aunque latente. Por ello, el cuerpo que reivindica como soporte de una voz otra en su hacer escriturario abreva del contra-modelo de la crónica de Guamán Poma de Ayala, citado explícitamente como cronista de referencia en uno de los textos en el que nos detendremos posteriormente. De esta manera, la crónica lemebeliana construye su genericidad pensada, como se ha referido, como reescritura del género a contrapelo de sus originarias posibilidades de decir, a partir de un anclaje en la temporalidad del retorno. A través de ésta, determinados elementos del pasado vuelven como un resto inquietante que desarma los sentidos cerrados y conciliatorios que sobre aquel pasado genera el presente. La dimensión sexual y erótica del otro y de su voz constituye, como señala Michel de Certeau, uno de estos retornos urticantes de la historia, porque “el salvaje es, ante todo, y por el mismo título, el representante de una economía distinta de la del trabajo. [...] Digamos, como hipótesis, que se trata del retorno, bajo formas estéticas y eróticas, de lo que la economía de producción debió rechazar para constituirse” (DE CERTEAU, 2006, p. 224). La eroticidad tiene en las crónicas lemebelianas su anclaje en la oralidad, y a su vez ésta, en el barroquismo que habilita, a través del cual surge un cuerpo que se conforma en la medida en que enuncia su estado de rebeldía frente al imperativo económico, patriarcal y colonial de *rendir* (como *otro*) ante la letra.

### **Las crónicas lemebelianas en diálogo con las crónicas indígenas**

En el diálogo crítico que las crónicas de Pedro Lemebel establecen con la crónica de Indias y con el bagaje de múltiples tensiones culturales de la que ésta es parte, el escritor procura reactivar al género convocando los elementos que en aquellas fueran constantemente refrenados, esto son, la persistencia de la oralidad y la corporalidad contra-modélica que dicha oralidad hace presente en los textos. Por ello, por su potencia crítica, la irrupción de la

oralidad emerge como condición de producción del género, funcionando como resto interferente del poder colonialista de la letra escrita. En este sentido, en sus textos hay un señalamiento constante del lugar enunciativo desde el que se “escriben” las crónicas en tanto lugar no exento de extremas e históricas tensiones. Constituyen así una lectura política del género y del ejercicio de su escritura que busca dejar en evidencia el encastre aún vigente entre 1) el ordenamiento y vigilancia de las formas estéticas, 2) la modelización de los cuerpos y 3) su distribución en un mapa regido por signos letrados que vuelve visibles o invisibles a los sujetos que por él transitan. La búsqueda de resquebrajar esta amalgama cohesionada por la eficacia colonial de la escritura, lleva a Lemebel a elegir a la crónica como matriz privilegiada de su hacer literario. Este posicionamiento crítico no se circunscribe a leer el pasado como bloque distante de algo ya acaecido, del cual solo reste conjurar su injusticia a través de una escritura reivindicativa de “los vencidos”, sino que para el escritor éste tiene hondas implicancias en el presente y en sus formas de neocolonialismos. Sus crónicas son una intervención discursiva efectiva, en tanto afectivas en primer lugar, en el presente. De manera que aquello que en el orbe colonial estuvo vedado, sustraído a lo decible, re-emerge como material principal desde el cual reactivar nuevas formas interpelantes del colonialismo en el presente.

La crónica “El abismo iletrado de unos sonidos” compilado en su libro *Adiós mariquita linda* (2005), resulta un texto cardinal para comprender esta operación de desarchivación de la genealogía del género. La escritura de esta crónica se muestra desde sus primeros párrafos atravesada por una perturbación interna que corroe las propias posibilidades de su producción: asume escribirse desde el español y desde una requerida corrección gramatical que deja expuesta la huella de su domesticación por el poder de la letra. Asumiendo ese espacio escritural paradójico, sin embargo, el cronista plantea la posibilidad de dar cuenta, precisamente a través de esa letra, de otro lenguaje y otro universo expresivo mucho más rico propiciando que el género se abra para dar cobijo a un “otro lenguaje, difícil de transcribir a la lógica de la escritura” porque éste habita “más allá del margen de la hoja que se lee” (LEMEBEL, 2004, p. 94), fuera del estatismo y del disciplinamiento gramatical, un “más allá” donde están “el habla y la risa”, “la oralidad y el llanto” (p. 94): materiales comprometidos fuertemente con la corporalidad y alejados de la asepsia de las páginas del libro. Este universo refiere a una cultura indígena que para el escritor es en esencia oral, pletórica de signos, leguajes y sonidos que provienen desde un fondo histórico precolombino. Contrapuestos a los “conceptos organizados por un pensamiento unidireccional” (LEMEBEL, 2004, p. 91) que trae el español, en esta crónica el enunciadore se narra a sí mismo observando

los dibujos en las paredes de las ruinas incaicas de Chan Chan, Perú, que funcionan como pivote para la escritura, y los imagina conteniendo “ruidos, voces apresadas en el barro, descripciones guturales de una geografía precolombina” (p. 92), todo un “silabario sonoro” y “partituras de un temblor vital” (p. 92) que “fluyen por la sangre por los acantilados arteriales” (p. 92). La letra y el alfabeto español, como dice el cronista, amordazaron esa sonoridad vital de la oralidad a la cual el texto alude a través de múltiples metáforas que evidencian el ahínco con que el escritor intenta asir a través de la materialidad de la lengua algo de su misterio y su riqueza. A pesar de ese amordazamiento, para el cronista este canto aun sobrevive hoy en las indias que cuchichean en las aduanas de la frontera, con un silabeo impreciso y una “media lengua” de “contrabando parlanchín” (LEMEBEL, 2004, p.92) que pone nerviosos a los policías que vigilan las fronteras. Una metáfora geográfica que tiene su connotación en el plano de la literatura cuando, como se ha citado en el apartado anterior, Lemebel describía su proyecto escritural como una forma de hacer entrar a la academia las voces ilegítimas a través de la puerta de servicio.

La crónica busca traspasar la retícula de violencia y silenciamiento que la palabra escrita ejerció y ejerce tanto sobre la cultura oral como sobre la cultura latinoamericana en general, para ir al encuentro de ese caudal expresivo amordazado por el alfabeto español. Este es el entrelugar subjetivo desde el cual el cronista asume ampliamente que el acto de escribir es un acto político anti-colonial, imposible de ser desvinculado de un itinerario histórico de opresiones. Por ello, clarifica la contrariedad que íntimamente lo instituye: escribir desde la letra, “tan fundante, tan organizada, tan universalista, tan pensante” (LEMEBEL, 2004, p. 92), para desmembrar su unidad consustancial con el poder imperial, horadándola con el impulso insurgente de aquello que ella misma acalló para erigirse, las voces múltiples, contaminadas, contrabandistas, las históricas y las actuales, de los marginados del/en el discurso.

En el texto el cronista se alía a las potencialidades de la lengua indígena, distanciándose de la “senda iluminada del ABC” (LEMEBEL, 2004, p. 93) y de las “bibliotecas mudas donde lo único que resuena es la palabra silencio escrita en un cartelito”, para convocar un encuentro con lo que está fuera del margen de la hoja que se lee, aquello que el enunciador figura como una Babel pagana donde bullen voces deslenguadas, ilegibles, “constantemente prófugas del sentido que las ficha para la literatura” (LEMEBEL, 2004, p. 94). Al proponerse la escritura de esta crónica desde la reactivación del choque histórico entre oralidad y escritura, el texto admite la emergencia en su seno de -tal su título advierte- un *abismo* interior y hermenéutico que se introyecta hacia la propia escena en que la palabra se piensa y realiza como palabra escrita, un metadiscurso interpelante de la historia misma del género y de su vínculo con la

escritura conquistadora. Si en un principio la crónica estuvo al servicio de la empresa colonial y del genocidio silenciador, porque como sostiene, “muchos son los silencios impuestos por la cultura grafóloga a las etnias orales colonizadas” (LEMEBEL, 2004, p. 94), ahora su importancia se reprocesa inversamente como trabajo de desclasificación desde el cual traer esos mismos restos y silencios, no solo para escribir desde ese espacio enunciativo comprometido con lo no dicho, sino también para minar, paralelamente, los límites de la propia lengua occidental heredada. El cometido de la reescritura del género será rebuscárselas para expresarlos porque, de otro modo, todos esos silencios, despertados de su sordina impuesta, cuando llegan al terreno de la expresión se encontrarían con un discurso codificado de antemano. En consecuencia, el estilo barroco, tan ampliamente identificado por la crítica en la escritura de Lemebel, será la clave poética que permitirá al cronista hacer el doblez irreverente con respecto a la norma de la “lengua literaria” autorizada, para así hospedar lo que ésta ha desechado. A través del barroco y su exasperación de la materialidad de la lengua, la crónica puede convocar otra corporalidad dormida.

En consecuencia, la tarea requerida en el presente es expuesta de forma clara en esta crónica. El enunciador le asigna el propósito de “usar lo que omiten, niegan o fabrican las palabras, para saber qué de nosotros se oculta, no se sabe o no se dice” (LEMEBEL, 2004, p. 94). De este modo, desde la construcción de un colectivo *nosotros* al cual el cronista se alía, el texto se predispone a recolectar los detritus de la ciudad letrada, lo que el gran archivo tanto de la historia política hispanoamericana como el de su historia literaria expulsó en su calidad de material perturbador y amenazante de su unidad y conservación. A través del “nosotros” el cronista estrecha los lazos de una gran comunidad extemporánea que reúne en un mismo discurso a los sujetos mancillados de la historia, exhumando textos y voces que a lo largo de los siglos han sido contestatarios de la violencia y opresión en Latinoamérica. Este “nosotros” además pone en evidencia que el cronista no pretende venir desde un afuera etnográfico a “recrear” voces y así a redimirlas, sino que se presenta a sí mismo como parte de esa otredad. Se cuelan aquí elementos de la propia biografía del autor: en una entrevista del año 2001 Lemebel declara: “Nunca hablo *por* ellos. Tomo prestada una voz, hago una ventriloquía con esos personajes. *Pero también soy yo: soy pobre, homosexual*” (LEMEBEL, 2001, p. s/n, énfasis nuestro).

## El rescate de la oralidad

Mientras la palabra escrita, efectuada generalmente en espacios cerrados –estudios, bibliotecas-, adiestra al cuerpo para una postura silenciosa y en reposo, la oralidad de las crónicas lemebelianas, en cambio, repone una fluctuación de los cuerpos. En ellas se construye el verosímil de una escritura que se *hace* en paralelo al caminar por la ciudad del cronista o de sus personajes –la loca en particular-, como también por otros múltiples espacios abiertos. Esta construcción pone en escena cómo Lemebel imagina las condiciones de producción y de circulación de sus textos en el espacio social y literario, emparentándolas a una acción de sabotaje. En la crónica titulada “Homoeróticas urbanas (o apuntes prófugos de un pétalo coliflor)” incluido en la reedición del año 2000 de *Loco afán*, se describe este vínculo de la siguiente manera:

De escrituras urbanas y graffías corpóreas que en su agitado desplazamiento discurren su manuscrito. La ciudad testifica estos recorridos en el apunte peatonal que altera las rutas con la pulsión dionisiaca del desvío. La ciudad redobla su imaginario civil en el culebreo alocado que hurga en los rincones el deseo proscrito (LEMEBEL, 2000, p. 87)

Quien “discurre su manuscrito” es el cuerpo sexuado. En él el deseo es la vía regia para desbaratar todas las estratificaciones sociales, raciales y literarias que arman el diseño final de una ciudad letrada como la hubo pensado Ángel Rama. Porque para Lemebel su crónica se constituye siempre con “desperdicios iletrados” (LEMEBEL, [1997] 2004, p. 157) de aquella. Así, por el envés del mapa letrado y de la regencia del signo inscrito en el papel, la crónica lemebeliana despierta, a través del cuerpo escribiente, otra espacialidad y otros lenguajes. En la crónica “El abismo iletrado de unos sonidos” estos otros lenguajes son descritos como “una selva llena de ruidos, como feria de sabores y olores y raras palabras (...) que *se pigmentan solo en el corazón de quien las recibe. Sonidos que se camuflan en el pliegue del labio* para no ser detectados por la escritura vigilante” (LEMEBEL, 2005, p. 93). La corporeidad notable de la oralidad, tanto porque al contrario de la escritura se halla consustanciada con una gestualidad propia del rostro, con su sonoridad, con los labios, emociones, colores, etc., como porque el sonido se figura en el texto como una “selva”, como un “caracol” que trae el ruido de las olas del mar (p. 92) y es, asimismo, “un pájaro ventrílocuo” (p. 92), resulta una materialidad de extrema riqueza en su escritura barroca. Ésta es, a la vez que escrita, también reflexionada, tal como se advierte en otra crónica titulada “Canción para un niño boliviano que nunca vio la mar” perteneciente al libro *Adiós mariquita*

*linda* (p. 2004), en la cual el cronista, ante la tarea de escribir precisamente una “crónica” que es también una “canción”, refiriendo nuevamente al horizonte de la musicalidad y materialidad sonora que trae la oralidad, inicialmente se pregunta por la posibilidad de explorar la plasticidad significativa de la expresión. Allí emerge un placer por la textura del lenguaje y por el conocimiento experiencial que los sonidos ofrecen al oído, “pigmentando solo en el corazón de quien los recibe”, un placer sonoro reprimido por las gramáticas, que, sin embargo, el barroquismo insiste en hacer resurgir:

Y cómo te lo digo y con qué humedad de letras te lo cuento, chiquito llocalla (...)  
Cómo hacértelo ver, niña imilla, en estas letras, si nunca fuiste testigo de esa  
música y sus olas crespas chasconando el concierto de la bella mar. Cómo te lo  
digo, niño boliviano, cómo alargo la palabra m-a-r, y que ahorita zumbes como  
mil abejas moluscas, como millones de susurros que salpican tu carita  
aymara con su aliento materno-mar-tierno-mari-maternal (LEMEBEL, 2005, p. 99)

El barroco viene en ayuda del cronista para reponer en la letra *algo* (la humedad, el susurro de las olas, la amplitud del océano, etc.) del objeto descrito, tomando dicha reposición la forma de una intervención política efectuada desde el discurso. Lo que ésta pretende es la reparación de una injusticia acontecida en la historia militar: la denegación de Chile de una salida al mar a Bolivia.

Si como advierte en “El abismo iletrado de unos sonidos”, la intromisión de la escritura española es irreversible y la memoria alfabetizada resulta ser el triunfo de la cultura escrita representada por el conquistador Pizarro por sobre la oral de Atahualpa (LEMEBEL, 2005, p. 93), sin embargo, a pesar de que esa marca es indeleble y la propia escritura de la crónica lo corrobora, la cicatriz de la letra impresa bien “puede abrirse en *una boca escrita* para revertir la mordaza impuesta” (p. 94).

En esta parte final de la crónica, Lemebel rescata explícitamente el legado cronístico de Guamán Poma, articulándolo con otro texto más contemporáneo, el de Domitila Barrios de Chungara, *Si me permiten hablar*, prosiguiendo la operación temporal asentada desde el comienzo del texto en la cual el cronista advertía que, a pesar del silenciamiento impuesto a la expresión oral indígena durante la Conquista y colonia, ésta sobrevivía en los espacios reducidos de la “media lengua” y el “contrabando parlanchín” de las mujeres indígenas en las fronteras geográficas actuales. Se rearma así una contra-genealogía de la crónica que confronta con la monumentalización de la Historia, a la cual Lemebel suma su propia crónica como “boca escrita”. Contesta así a la lógica historiográfica que decretaba la intransmisibilidad de la cultura oral y popular construyendo un legado literario acotado identificado con los materiales estéticos menores y marginados del canon prestigioso,

trabando alianzas por fuera de las herencias sanguíneas autorizadas (los “matrimonios” legítimos, la mesticidad como entelequia resolutive) y privilegiando un criterio netamente afectivo. La crónica se esgrime para Lemebel como un “género bastardo” (LEMEBEL, 2010, p. s/n) liberado del mandato de las “próstatas colonizadoras” (LEMEBEL, 2004, p. s/n). Extrae de Domitila y de Guamán Poma la estrategia clave de apropiarse de la lengua del imperio para retorcerla con sus propios códigos, porque para el cronista “éstos y otros textos ejemplifican cómo la oralidad hace uso de la escritura doblando su dominio y apropiándose al mismo tiempo de ella” (LEMEBEL, 2005, p. 94). Esto implica, entonces, que la crónica tome como material de confección lo omitido, lo descartado, porque como sostiene el enunciador “ese silencio es nuestro, pero no es silencio; habla con una memoria que exorciza las huellas coloniales y reconstruye nuestra dignidad oral destrozada por el alfabeto” (LEMEBEL, 2005, p. 94).

Podemos poner en relación esta “dignidad oral” a la que refiere Lemebel con una fuerza expresiva que sobreviene desde el fondo cultural prehispánico y que “contrabandea” hacia el presente su capacidad contestataria frente al poder, cifrada ésta en su estrategia de camuflaje y de goce disoluto en la materia sonora, lo cual la torna resbaladiza al “fichaje de la literatura” (LEMEBEL, 2004, p. 93). Este entramado de lecturas queda planteado de manera elocuente en la crónica “Censo y Conquista. (¿Y esa peluca rosada bajo la cama?)”, perteneciente al libro *La esquina es mi corazón* ([1995] 2008). En esta crónica Lemebel pone en paralelo el Censo Nacional de Población y Vivienda llevado a cabo por el gobierno de la Concertación en 1992 y los censos que la Iglesia y la Corona realizaban sobre la población indígena durante los siglos de la colonia, en base a los cuales se constataba el “salvajismo” que supuestamente reinaría en estas tierras de ultramar (LEMEBEL, [1995] 2008, p. 112-133). El cronista lee entre ambos una continuidad histórica de las formas mediante las cuales el poder oficial vigila a los sujetos.

Los censos que realizaba la Iglesia daban como resultado un friso de “rasgos del Nuevo Mundo desmembrados por la voracidad foránea de agrupar en ordenamientos lógicos y estratificaciones de poder, el misterio precolombino” (LEMEBEL, [1995] 2008, p.111). Los índices de medición que el clero aplicaba a través de las preguntas realizadas en los confesionarios, como queda referido en la crónica, se hallaban dominados por el ansia numérica, regente en la entronización del *logos* y por la avaricia y la “morbosidad blanca” de tabular los cuerpos según los pecados: “que cuántos coitos a la semana. De qué número de masturbaciones al mes” (LEMEBEL, [1995] 2008, p.112). Pero el regodeo en la materialidad

del lenguaje, núcleo del estilo barroco, es el arma con que el indígena desbarata ese “fichaje” del signo:

En fin, ante esa avalancha de acoso, los indígenas contestaban sin la matemática de la pregunta [...] Contestaban ocho u ochocientos por decir algo, por la posición de los labios al recircularse en ocho. Decían mil por el campanileo de la lengua aleteando como un insecto extraño en el paladar. Elegían el tres por el silbido del aire al cruzar sus dientes rotos. [...] Los indígenas ocupaban el viejo arte del camuflaje para defenderse de la intromisión, alterando la rigidez del signo numérico con la semiótica de su entorno (LEMEBEL, [1995] 2008, p.112-113).

De este modo, el cronista hipotetiza acerca de un uso prehispánico y barroco de la lengua a través el cual los pueblos nativos agrietan la racionalidad matemática que dominó la empresa de la Conquista. La musicalidad, la desjerarquización del referente, la desviación de los sentidos y el juego con el idioma extranjero que oprime y amordaza, pone en diálogo a este uso barroco prehispánico con la afirmación del sujeto calibánico retamiano. Lemebel enuncia su singular política de la lengua calibanesca: “me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y ‘aprendo la lengua patriarcal para maldecirla” (LEMEBEL, [1996] 2000, p. 124), reivindicando para el género crónica una palabra que se profiere en la sensualidad del cuerpo-texto; su herida, su textura oral, su corporalidad estigmatizada e ilegible, siendo así pura potencia de interrupción de los encasillamientos dados. El establecimiento de una relación corporal y sensual con los sonidos capaz de desbaratar su traslación estadística directa al aparato del poder, es el punto de fuga insurgente. Allí es dable observar la remisión que Lemebel hace de este barroco, identificado en principio con un uso corrosivo y desobediente de la lengua oficial, a un sustrato cultural prehispánico que antecedería al barroco áureo europeo. En tanto legado que plenamente asume, Lemebel abrevará de él para la realización de la función que le diera a la crónica: la de “usar la escritura doblando su dominio” (LEMEBEL, 2004, p. 94), para “escribir una boca”, para saber “qué de nosotros se oculta, no se sabe o no se dice” (p. 94).

De esta manera, para que este barroco se realice, la voz no deja de habitar la escritura, y la usa para desarticularla abriéndola a las contaminaciones de las oralidades provenientes del acervo indígena y de la cultura popular urbana, conjuntamente con las demandas políticas que cada éstas acarrearán. Entonces, este barroco raigal prehispánico, construido como hipótesis de contra-lectura histórica, contraviene así la lengua imperial que fija los cuerpos para tornarlos expropiables. Ello permite en las crónicas lemebelianas la emergencia de otras corporalidades imposibles en tanto transhistóricas. El travestismo de las locas condensa el punto de encuentro y cruce entre el cuerpo indígena, el lumpen, el disidente sexual, el sidótico y el desaparecido.

Las locas funcionan metonímicamente en el texto como cuerpo herido de Latinoamérica: “torcido”, un “cuero opaco” con su “plumaje raído” y “ademanos ilegales” (LEMEBEL, [1996] 2000, p. 27); porque para el cronista, “otro *corpus tribal* diferencia[...] sus ritos” (LEMEBEL, [1996] 2000, p. 27).

El barroco de las crónicas lemebelianas toma la lengua oficial que trae la Conquista española y el *deber ser* de los cuerpos que ésta instaure (con sus estadísticas, casilleros y tabulaciones censales) para dar vuelta sus ordenamientos. De este modo, corporiza la escritura, la hinchazón de materia saturando el lenguaje comunicativo, es decir, las economías del utilitarismo sígnico. En este sentido, Sarduy señala los mecanismos del “festín barroco” vinculando la función erótica o *erotización* del lenguaje a un compromiso con lo material, al suplemento y la superabundancia entregada al *potlach*; la contracara crítica de la racionalidad capitalista que motorizó la Conquista y Colonia y de lo que Sarduy denomina “el superyó del *homo faber*, el ser-para-el-trabajo” (SARDUY, [1972] 2011, p. 33). Este erotismo es por el contrario “juego, pérdida, desperdicio y placer [...] parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (p. 33). Por ello, las crónicas lemebelianas interpelan incluso las propias expectativas lectoras que demarcan de qué manera deberían recordarse los atropellos de la historia y construir la memoria colectiva. Claramente, el erotismo no es un elemento esperable ni legitimado para re-contar la “historia negra” de la Conquista ni para construir un relato sobre los desaparecidos. El horizonte cultural del Chile post-dictatorial en el que escribe Lemebel conmina a una escritura de tono serio, pudoroso y deserotizado, que Nelly Richard identifica con el peso que la vertiente literaria de izquierdas tiene en el campo (RICHARD, 2007, p. 30-31).

Pero la sensualización de la lengua, y a través de ésta, la sensualización del cuerpo, trae detritus culturales que tienen que ver con un rescate de las estrategias y rebeldías de ese gran Otro de la Conquista española: el gesto creativo del indígena reconvirtiendo los mecanismos de opresión en mecanismos de goce y excedencia.

Lemebel remarca constantemente el género literario desde el cual escribe; elige la crónica en tanto género menor y en tanto género consustancial a un modo letrado y colonial de narrar Latinoamérica que para el escritor debe ser desarmado. En este sentido, sus textos pueden ser pensados como una reescritura de la crónica de Indias a contrapelo de la historia oficial. La llamada “crónica de Indias”, señala Mignolo (1982), fue el molde privilegiado desde el cual la Conquista y el genocidio de la Colonia fueron legitimados como una gran gesta, un género letrado que estableció el poder de la escritura para reducir a los pueblos

nativos a una otredad explotable y su voz, a una expresión inaudible. Las demandas de estos sujetos fueron sistemáticamente acalladas, tanto en su propio tiempo histórico, donde sus “crónicas indígenas”, como sostiene Lienhard (1992) fueron un discurso cautivo y secuestrado en la medida en que relataban el envés ilegible de la Conquista, como asimismo, en un tiempo posterior en el que la propia historiografía literaria las expulsa hacia un afuera de la “expresión americana propia” -para emplear los términos de Henríquez Ureña ([1945] 1980)-, aduciendo una interferencia de la oralidad como rasgo negativo y como prueba de una corporalidad vacilante. De este modo, fue la letra escrita en español la que delimitó la *langue* colonial, concretada elocuentemente en las crónicas de Indias.

Pero Lemebel subraya su apropiación del género en la medida en que hace entrar en él estas “pérdidas” amenazantes para la conservación de la cultura que la escritura oficial se encargó de refrenar. En este sentido, abre la *langue* hacia la *parole*, es decir, hacia la ebullición de lenguas, formas de expresión y corporalidades *otras* que ponen en tensión la Ley del género (DERRIDA, 1995). El género se corroe desde su centro mismo para posibilitar que éste *diga otra cosa*, pero sobre todo, que diga su falta, que comparezca ante el presente. De esta manera, la crónica lemebeliana usa la letra para desautorizar a la letra, problematizando su propia condición de producción, es decir, la violencia sobre la que indefectiblemente se erige y el legado de silenciamientos con el cual debe lidiar. Y este ejercicio es para el cronista una trinchera política en tanto modo de estar permanentemente alerta frente a los poderes colonialistas que mudan sus ropajes.

Para reescribir la crónica de Indias, Lemebel busca entre los restos del archivo la voz de los cronistas indígenas abrevando de su oralidad como energía constructiva del texto pero también, paralelamente, corrosiva del género. Porque esta oralidad es eminentemente barroca; no habla directamente sino que trabaja en la opacidad y en la pérdida como potencia. El desperdicio se vuelve así placer y juego, y la Historia se re-cuenta desde la lente “desviada” de las fantasías sexuales. Este barroco, que Lemebel ubica estratégicamente en un *tempo* cultural prehispánico, interpela la “genericidad” legítima de la crónica como escritura letrada, inscrita en un cuerpo ideal, garcilasiano, mestizado y sin conflictividad, en tanto único vehículo autorizado para la transmisión de la cultura según una genealogía (sexual y textual) vigilada de cerca. Pero Lemebel complicita su escritura con otra corporalidad rebelde, que se sustrae a las economías del utilitarismo, de la eficiencia y el rendimiento, a la cual adscribe una nueva voz construida desde la puesta en diálogo de múltiples sujetos víctimas de la Historia.

Si Fray Bartolomé de Las Casas aconsejaba que el ejercicio de la crónica fuera reservado a los “varones escogidos, doctos, prudentes, filósofos” (MIGNOLO, 1982, 78), Lemebel da vuelta el género a partir de un uso iletrado que afirma la disidencia y la necesidad de batallar contra las múltiples formas en que se cuele la colonialidad en el presente.

## **Bibliografía**

ADORNO, R. **Guamán Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial.** México, Siglo XXI Editores, [1986] 1991.

ANDERSON IMBERT, E. **Historia de la literatura hispanoamericana.** Michigan, Fondo de Cultura Económica, [1954] 1957.

CARPENTIER, A. De lo real maravilloso americano. En Alejo Carpentier, **Ensayos.** La Habana, Letras Cubanas. Páginas, [1949] 1984. p. 68-79.

CORNEJO POLAR, A. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas.** Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, [1994] 2003.

DE CERTEAU, M. **La escritura de la historia.** México DF, Universidad Iberoamericana, 2006.

DERRIDA, J. **La ley del género.** <http://edoc.site/derrida-jacques-la-ley-del-genero-pdf-free.html> (p. acceso el: 27-abr-2013)

LEMEBEL, P. **La esquina es mi corazón. Crónica urbana.** Santiago de Chile, Seix Barral. Biblioteca Breve, [1995] 2008.

----- **Loco afán. Crónicas del sidario.** Barcelona, Editorial Anagrama, [1996] 2000.

----- “El desliz que desafía otros recorridos. En BLANCO FERNANDO (p. ed.), **Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel.** Santiago de Chile, LOM ediciones, [1997] 2010. p. 151-159.

----- 2001. Entrevista con Ángeles Mateo del Pino: “Cronista y malabarista”. En *Cyber Humanitis* Nº 20. [http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis-aaa/CDA/vida\\_sub\\_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11737%2526ISID%253D436,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis-aaa/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11737%2526ISID%253D436,00.html) (p. acceso el: 18-jun-2009)

----- **Zanjón de la Aguada.** Santiago de Chile, Seix Barral, [2003] 2004.

----- 2004. Entrevista con Flavia Costa: “La rabia es la tinta de mi escritura”. *Suplemento Cultural* Ñ. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813177.htm> (p. acceso el: 18-jun-2009).

----- **Adiós mariquita linda.** Santiago de Chile, DeBolsillo, [2004] 2007.

----- Mi escritura es un género bastardo. **Suplemento cultural ADN.** Sábado 13 de marzo, 2010. p. 10-11.

LIENHARD, M. **La voz y su huella: estructura y conflicto étnico-social en América Latina.** La Habana, Casa de las Américas, 1990.

----- Prólogo. En LIENHARD, M. (p. selecc., prol.) **Testimonios, cartas y manifiestos indígenas. (p. Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)**. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992. p. 11-44.

MIGNOLO, WALTER. Cartas, crónicas y relaciones. En Luis Iñigo Madrigal (p. coord.) **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial**. Madrid, Cátedra. [1982] 1998. p. 57-116.

REYES, ALFONSO. Las 'cartas' de Hernán Cortés. En Cedomil Goic (p. coord.), **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. I. Época colonial**. Barcelona, Editorial Crítica. [1948] 1988. p. 128-131.

RICHARD, NELLY. **Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

ROTKER, S. **La invención de la crónica**. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.

SÁNCHEZ, L. A. **Historia comparada de las literaturas americanas. Tomo I. Desde los orígenes hasta el Barroco**. Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.

SARDUY, S. **Ensayos generales sobre el Barroco**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

## THE REWRITING OF INDIAN CHRONICLES IN PEDRO LEMEBEL'S CHRONICLES. 'ILETRADOS' USES OF GENRE.

### Abstract

The present essay addresses a collection of chronicles of Chilean writer Pedro Lemebel reflecting on the modes in which they establish a dialogue with the remotest Indian's chronicles. The present article asks for the aesthetic and political role that this genre choice has in Lemebel's writing project. The hypothesis suggests the use of chronicle as a rescue and a des-archivation of the genre that implies inevitably a re-writing of it. By this means Lemebel tells again the silenced elements of Latin America's violence history from the Conquest on. From this attitude the writer confronts as well the knowledge's colonialism inside literary historiography, responsible for narrate the "history" of itself as a genre. Lemebel disturbs the aesthetic form used in the official History. There it is where the place given in Lemebel's texts to the scheme of orality, eroticism and India's baroque becomes relevant. In order to approach this issues the present essay make use of Derrida's "Genre's Law" (1980) suggestions.

### Keywords

Pedro Lemebel. Chronicle. Rewriting.

---

Recebido em: 01/12/2019

Aprovado em: 19/03/2020

# *Women depiction in Gulliver's travels by Jonathan Swift*

Ariane Avila Neto de Farias<sup>4</sup>

Universidade Federal de Rio Grande (FURG)

## **Abstract**

Society is marked by relations of power that stratify itself. Relations that are marked by inequality in view of the uneven spaces occupied by men and women. If, on the one hand, man are responsible for public spaces and, as a consequence, for the domain of social discourses; on the other hand, women belong to the private space, where they are assigned to the roles of housewife and mother. This paper aims at analyzing the work *Gulliver's Travels* (2009) by Jonathan Swift from a gender perspective. As object of this research it was taken the Queen's maid of honor of Brondingnag. The present analyses showed that in a first glance it is possible to think in a reality in which the woman is not described as subdued to the masculine. However, it is highlighted that women still assimilate a submissive role and do not subvert the establishment imposed by their gender. Hence, no change occurs in woman representation because the female characters are impregnated by male discourse. Because of strong cultural issues the Queen's maid act according to the expectations the Western patriarchal society has about them.

## **Keywords**

Gender. Power Relations. Literature.

---

<sup>4</sup> Doutoranda em Letras, na área de História da Literatura da Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pampa (2011) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (2017). Atualmente é assistente em administração da Universidade Federal do Pampa.

Different researches concerned with gender and power relations in the Western society have been made during the last couple of years. The contributions of authors such as Simone de Beauvoir (2009[1908-1986]), Teresa de Lauretis (1994) and Michel Foucault (1978[1926-1984]), to say few, have been supportive for works that aim to deal with this discussion. These authors have also highlighted the fact that in the social structure relations of power in between genders are marked by inequality. On one hand, because in the Western culture power is intrinsically associated to man's figure, an icon who is heterosexual, white skinned, bourgeois and Christian. On the other hand, women have been overwhelmed and have not being allowed to wield power in such social structure. Women have been banished of participating actively and have been born and raised not just to accept but to inconspicuously replicate these values. Such structure helps men to make women under control without the need of crave power, because that motivation is substituted by the idea of social commitment.

Society is marked by relations of power that stratify itself. Such relationships are not restricted by particular places in this social structure, as we can see in Michel Foucault in *The History of Sexuality* (1978), "power is everywhere, not because it embraces everything, but because it comes from everywhere" (FOUCAULT, 1978, p. 103). Foucault also highlights that, "power is not an institution or a structure, it is not certain potency that some people are equipped with: it is the name given to a complex strategic in a determined society" (FOUCAULT, 1978, p. 103). Under this claim, Cecil Zinani remarks that "the modalities of power permeate every levels of the society, acting on organizations, institutions and also the individual's concrete reality, being practiced through proper strategies"<sup>5</sup> (ZINANI, 2006, p. 58). In the same path, Foucault emphasizes that, "[...] power is not something that is acquired, snatched or shared, something that can be kept or that we can let go; power is exerted from innumerable points through unequal and movables relationships" (FOUCAULT, 1978, p. 104). This argument emphasizes that power is not shared by everybody. Hence, it must be added that power strategies hitched to gender contribute to the kind of relationship that is established between them.

Considering the exposed above-mentioned, we analyzed Jonathan Swift's novel, *Gulliver's Travels* (2009), focusing specifically in its chapter II, "A Voyage to *Bronbdingnag*". Swifts's book depicts a man immersed in the Western Patriarchal society, a character that is put in contact with unusual females in the narrative. These characters are women who have a pretension to have power in the relationship they establish with men. Even

---

<sup>5</sup> Original text: "as modalidades de poder permeiam todos os níveis sociais, agindo em organizações, instituições, bem como na realidade individual concreta, sendo praticada através de estratégias adequadas.

though, the objective in this paper is to show that even when those female characters are on the verge of breaking such a pattern of submission, they are forced to accept changes in their lives and end up living under men's power. Therefore, they have assimilated a condition of submission facing men.

To analyze Swift's work it is important to present some historical information related to women who lived specifically in the eighteenth century and the pre-Industrial women's Revolution. It is also presented some characteristics of the female characters from the book, investigating the relation of power established between the main character and the Queen's maid of honor.

The 18<sup>th</sup> century women in England, as their equals in the past, lived under men's oppression and power. According to this perspective, this world belongs to men who fit in a power holder pattern. The excluded ones have always been marginalized and exploited in this social structure. Perrot (2009) highlights that

As heads of families, men should wait for women's obedience, defending their dependents in political and legal terms. The husband should answer for his wife, because for Cobbett, "the very nature of the female makes the exercise of this right incompatible with the harmony and happiness of society". The acceptance of feminine passivity and docility, the conviction that being a housewife was natural to her, and that the division between the sexes constituted the only possible basis for social harmony [...] (PERROT, 2009, p. 70).

In the Western society of this period, women were conditioned to live restrictedly to the private realm, their homes, as mothers and housewives - social roles that should be assumed by females as patriarchal world determines. Regarding to this theme, Peixoto highlights Michelle Perrot's words: "housewives are reduced to the restricted circle of their home developing a true feminine mystic of housework and reproduction" (PERROT, 2009, p. 54). Hence, from this perspective we remark that, inside their homes, the 18<sup>th</sup> century women should live completely passive for men, mainly the ones who were part of the family nucleus. These women had only to deal with their homemakers' duties and should worry about nothing else.

Women in a pre-Industrial period were completely integrated in home environment. They did not participate in important things in the public sphere, especially in the world of labor, in which men had to command. However, they contributed to this society formation as it was shown in this following Zinani's work assertion:

this diagram of power cannot be applied only to man immersed in the capitalist model of production, it is also applied to woman, who, even when does not

participate in the productive process, can also participate in this situation, because she remains confined in her own home from where she provides the necessary infrastructure to the society progress<sup>6</sup> (ZINANI, 2006, p. 59)

Exercising motherhood, women of such age, as it had been during a long time, helped to bring to this world, through birth, some men who would oppress themselves and other women. About motherhood configuration, Rich says “every mother must deliver her children over within a few years of their birth to the patriarchal system of education, of law, of religion, of sexual codes; she is, in fact, expected to prepare them to enter that system”, confirming women’s role on patriarchal society. Furthermore, the institution of family as it is have helped to fortify the setting of the masculine power and its determinations that conditioned all the individuals, but mainly women, to men’s power. In consequence, it has relegated them to a lower level in many fields, but principality in regard to social status:

Patriarchy is the power of the fathers: a familial-social, ideological, political system in which men – by force, direct pressure, or through ritual, tradition, law, and language, customs, etiquette, education, and the division of labor, determine what part women shall or shall not play, and in which the female is everywhere subsumed under the male (RICH, 1986, 59).

To Adrienne Rich (1986), a patriarchal society presents a female figure that is supposed to belong to “home” – the private sphere. Female social autonomy did not exist, being always conditioned by the commandments of its "owner". In this way, women played a secondary role in the development of society. Her voice was hushed by male decisions. While man was the independent subject, the female figure was considered the "other," all that was not, and it became evident that gender relations in Western culture were not guided by notions of equality and freedom, while women were subject to concepts of difference and, above all, of inferiority.

As the Western society was built from patriarchal and Christian concepts, the social hierarchy was stipulated by a pattern of masculinity. So as countries, territories, homes had to be governed by men who had the power to control the individuals. Regarding to this argumentation, Zinani (2006) adds that “social relationships are symmetric between men, since female has always been under masculine tutelage indifferent to the kind of filiation of

---

<sup>6</sup> Original text: “o diagrama de poder não pode ser aplicado apenas aos homens imersos no modelo capitalista de produção, ele é também aplicado às mulheres, que mesmo não participando nos processos de produção, também podem participar dessa situação, pois ela ainda está confinada no espaço privado de onde ela provê a infraestrutura necessária para o progresso social”

the society. When unmarried she is under her father's and her brother's domination, after marriage she is under her husband's protection<sup>7</sup> (ZINANI, 2006, p. 64).

Therefore, restricted to the private realm, women had to submit themselves since birth to man's power. They had to learn since they were little girls to live in an inferior position related to men. In terms of their futures, women were destined to grow up and to suffer man's dominance in marriage. Fitting themselves in those patterns, women had to hold them in home dealing with housewives' duties. Maria Rita Kehl, in *Deslocamento do feminine* (2016), when resuming the discourse of Rousseau, one of the main promoters of the subjugation of the feminine to the private space, postulates that

femininity is a set of attributes that the woman must offer to man to support virility in him. Sweetness, passivity, sexual modesty, a certain innocence, a willingness to serve, and a good deal of maternal spirit are characteristics that education must develop in women so that they become partners that do not threaten the masculinity of men, capable of at the same time taming and encouraging male sexuality<sup>8</sup> (KEHL, 2016, p. 147).

As Kelm (2016), Ana Adelaide Peixoto (2009) in her paper "A experiência do trabalho doméstico em As Horas", reinforce woman's loss of identity by assuming Western social roles determined to their gender: "it is from this place that family as the pillar of the social edifice, from the interior of this post, as wife, as mother, as a woman that no longer belongs to herself, but to this familiar entity, that the society, for centuries, has deposited on woman her primordial role, of sweetness, of love and also fragility of Home Queen (PEIXOTO, 2009, p. 51).

As it can be perceived, by this author's assertion, women did not have their individuality, and their identity was intrinsically associated to their family. As "home queens", women's fate was sealed, and they had to assume this role stipulated for them by an oppressive and masculine world that would not admit subversions of any kind. Thus, women could not be put in another place instead of the one this society had already provided to females before they were even born.

When in Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (2009) its main character Lemuel Gulliver moves to Brobdingnag, the land of the giants, we are presented to this place that reproduces

---

<sup>7</sup> Original text: "as relações sociais são simétricas entre os homens, desde que as mulheres sempre estiveram sob a tutela do masculino independentemente do tipo de filiação social. Quando solteira, ela está sob a tutela de seu pai e irmão, depois de seu casamento ela está sob à proteção de seu marido.

<sup>8</sup> Original text: "a feminilidade é um conjunto de atributos que a mulher precisa oferecer ao homem para sustentar, nele, a virilidade. Doçura, passividade, pudor sexual, certa inocência, uma disposição a servir e uma boa dose de espírito maternal são características que a educação precisa desenvolver nas mulheres, a fim de que elas se transformem em parceiras que não ameacem a masculinidade dos homens, tornando-os capazes de, ao mesmo tempo, domesticar e incentivar a sexualidade masculina.

the Western world politically and socially with its relations of power. For that reason, women of this kingdom – as women in the Western society – are immersed in a world that is molded and defined to them by males. As a consequence of this similarity, the female characters of this place would not be seen by this world as individuals who would have been allowed to have a transgressive behavior instead of the one in which they should be submissive to males.

Regarding to such social determinism, women of *Brobdingnag* fitted in the roles that had been stipulated to them in accordance to the male desire. Some of them are mothers and wives as, for instance, Gulliver's mistress. She is a poor woman who belongs to lower level of this social structure, and who has to take care of her child by playing the role of a housewife and a person who was also limited by her home. Glumdalclitch, this woman's daughter, is Gulliver's nurse who takes care of him as if he were a pet, or better, as a baby. So as a girl in the Western world, this young character plays with Gulliver practicing motherhood, i.e., preparing herself to be a mother in the future (a role expected to be assumed by every woman and, in consequence, in this Empire as well that reproduces it). As it can be perceived, this is a metaphor for what has been happening in the Western society with woman. Thus, those female characters of *Brobdingnag*, as those Western ones, have to live according to what is required to their gender by this kingdom governed by men.

This monarchy, its court, which is composed by the elite of this land, also demands specific roles to women. Indeed, this court represents a microcosm of such a society, and its relations of power. According to Bernadete Pasold in her work "Utopia x Satire in English Literature" (1999), "it is clear that *Brobdingnag* is a monarchy with a courtly life as futile as any other court [...]" (PASOLD, 1999, p. 69). It is in this court that the Queen, with her arrogance and presumption, lives with her King surrounded by her maids of honor. It is interesting to realize that even the Queen is relegated to a minor role as she lives a monotonous life without any larger goal.

Regarding to those maids of honor, in this society they are also individuals who are fitted in their social roles. They are limited by this world [as every women of their time]. However, they have the privilege of being part of this social level, and this court, with the status their duties allow them to have. That is because, considering the Western world, it would be a distinction for a lady to be a maid of honor despite they [the maids] had to satisfy their sovereigns' will and desires. Those Queen's maids of honor of *Brobdingnag*, as those ones of the Western Empires, had to live according to what was required from their gender by this kingdom governed by men. The only possibility to change this situation was presented

through the relationship those maids of honor had with Gulliver in which it would be possible to those female characters to express their oppressed sexuality.

In his trip to Brobdingnag Lemuel Gulliver, a surgeon and captain, sails to his island in which he has to deal with fantastic, and disturbing situations. As a metaphor for his social position as a man in his society in this voyage, Gulliver is a small man who has to live among gigantic people. This is opposite of what happened in Lilliput in which he was a giant representing the superiority of the Western men and his power. In Brobdingnag, he is the one who is inferior in that society compared to the other inhabitants of that country. For this reason, he is seen as a curiosity and forced to work to make people have fun. Pasold (1999) highlights how Gulliver was treated in this place, “then he begins to live in the Queen’s palace, with his little mistress, the farmer’s daughter. He is treated by everybody as a pet or a little child. The girls change clothes in front of him and even hold him to their breasts” (PASOLD, 1999, p. 69).

Those girls mentioned by Pasold (1999) are the Queen’s maids of honor who establish with Gulliver a relationship that represents a metaphor of the relationship between men and women in the Western society. Due to his small stature, Gulliver is in an inferior position compared to those women of that Empire. Such inferiority makes masculine arrogance and power be demoted and put a man in a position he generally does not occupy in the Western social status. For example, Gulliver is set to live in a box [a wooden house] that reproduces home environment that for centuries has been the place reserved for women in the patriarchal society. As a consequence, in this restricted environment, this man has no rights to decide about his destiny, his voice is not heard, and his wills and his desires are not considered or even respected. For that reason, man [represented by Gulliver] who should have this world at his feet to be explored, according to such a society, has a similar condition of life that is imposed to women in the Western world by power holder men.

On the other hand, those Queen’s maids of honor [who represent here Western women who are considered inferior by men in the Western world], are portrayed as being superior compared to Gulliver. Hence, they are able to express their sexuality, because their bodies, represented in a gigantic way, as a metaphor of the repression women’s bodies have been suffering, are used to oppress this man. In consequence, those female characters have the possibility to not being seen as sexual objects in this man’s hands. They can express their sexual desire with no shackles imposed to their gender, and manifest it with no restrictions, with no fear and with no prohibitions, as it is imposed to women by this male centered world that is being described here.

Hence, Gulliver, like women in the presented social structure, as we can see, can be considered as a fixed individual, because only those female characters regard a part of his being. They consider him only because he gives them sexual pleasure. In addition, this situation that is presented to us in this Gulliver's voyage to Brobdingnag can be associated to the fact that women are not seen as subjects with their own individuality by this world:

to see them use me without any manner of ceremony, like a creature who had no sort of consequence: for they would strip themselves to the skin, and put on their smocks in my presence, while I was placed on their toilet, directly before their naked bodies, which I am sure to me was very far from being a tempting sight, or from giving me any other emotions than those of horror and disgust: their skins appeared so coarse and uneven, so variously coloured, when I saw them near, with a mole here and there as broad as a trencher, and hairs hanging from it thicker than packthreads, to say nothing farther concerning the rest of their persons. Neither did they at all scruple, while I was by, to discharge what they had drank, to the quantity of at least two hogshheads, in a vessel that held above three tuns (SWIFT, 2009, p. 145).

The oppressor men, for instance, only consider women's bodies as a source of pleasure. As a consequence, women who are used this way are individuals taken from a universal perspective since they are subjects taken only by their sexual characteristics. Female sex is considered by that pattern of men who enjoy it with no ceremony, without allowing those women to express their wills, their desires, and their sexuality. As a consequence, their bodies are not conceived with autonomy, but judged – by male patterns – in terms of a natural inequality, as if there were a pattern. It is the man who holds social hegemony, and as consequence the female body will be used to justify social inequalities, since body is linked to femininity and mind is linked to masculinity.

In the same sense, Michelle Perrot (2009) affirms that women are prisoners of sex, having no identity of their own, being presented as "potential destroyers" (PERROT, 2009, p. 44). Woman, according to the author, is represented as the inverse of man, "identified by his sexuality and his body, while man is identified by his spirit and energy"(PERROT, 2009, p. 44). Sexuality is the locus of domestication and social control, fixation of affection and emotion, the key to an order that is claimed to be rational and biological.

Those gigantic women analyzed here have the opportunity to break down this kind of women representation. That is because they are in a position in their relationship with Gulliver in which they can use this man sexually, so those maids of honor reproduce with Gulliver some of those oppressor's men attitudes to force him to do what they want:

The maids of honour often invited Glumdalclitch to their apartments, and desired she would bring me along with her, on purpose to have the pleasure of seeing and touching me. They would often strip me naked from top to toe, and lay me at full length in their bosoms; wherewith I was much disgusted because, to say the truth, a

very offensive smell came from their skins; which I do not mention (SWIFT, 2009, p. 140)

Such men only concern about their own satisfaction, and do not regard women as subjects, and not even those females sexual pleasure – he even tries to show some “respect” to those women stating he will not mention with more details. Those maids of honor, as those kinds of men, use Gulliver as it is shown in this excerpt: “that which gave most uneasiness among these maids of honors, when my nurse carried me to visit them, was to see them use me without any manner of ceremony” (SWIFT, 2009, p. 141). Those women use their strength to make this man do what they want, considering that he cannot rebel himself because of his small size, and he shows his dissatisfaction with such situation. Nevertheless, Gulliver becomes an element that is the central of this process of use and violation that those women establish with him.

Anent this point, Gulliver becomes as powerful as those female characters are. He is used against his wills, and forced to satisfy those women as it is shown in the following excerpt of the text: “the handsomest among these maids of honor, a pleasant frolicsome girl of sixteen, would sometimes set me astride upon one of her nipples, with many other tricks, wherein the reader will excuse me for not being over particular (SWIFT, 2009, p. 141).

As we can perceive in this excerpt this woman uses him to get pleasure, oppressing Gulliver over her huge body. However, despite the oppression he suffers in such situation, he has the power to keep her trapped on him, and completely dependent of his attention, his presence, and his body. That is because Gulliver is literally in her hands. But the power he has on this woman, and on the other maids of honor of Brobdingnag, is able to control their lives, their attitudes, and their desires, making them be sexually and emotionally in Gulliver’s hands.

It is the young girl who takes care of Gulliver who sabotages the Queen’s maids of honor. He knows her weakness, and he knows what to do to make her to not take him to those women’s presence anymore, and she obeys him. As a power holder man, who should be heterosexual according to such a society, this man should like to participate of the erotic relationship he has with those maids of honor. However, he rejects them. Thus we can conclude that to be in a position in which he would be used is not a place in which Gulliver feels himself comfortable.

As a result, despite those gigantic female characters have the opportunity to change the way woman is portrayed as a submissive individual, they end up contributing to fortify the

phallogocentric world structure set up on men. That is because in such a world, Gulliver represents a phallus, and those women of Brobdingnag compete for him/it to get pleasure. Those women do not help themselves and continue to live the oppression of this masculine space submitted to man's dominance represented by Gulliver. So those female characters express their submission to such a world, reinforcing that the phallus is necessary to make of them complete women. Because of this process, they also emphasize males' domination on women, stressing that woman's body is conditioned by the phallogocentric power that determines that it should be completed by man's body. According to those female characters, women's pleasure cannot be found somewhere else but in men's phallus.

As it was previously shown, female characters from Swift's work are presented as being women who could subvert the establishment and its determinations due to their behavior. This is so, since they signal with a possibility to break down a pattern of woman representation in which a submissive behavior that is expected from them. Such expectation gives the reader this suggestion especially because of their acting towards holding power and decision on their bodies and lives. This attitude allows those women to wield power over their most private role.

Regarding this point, and considering *Gulliver's Travels* (2004) to *Brobdingnag*, we perceive that in the situation that is presented to us in this specific narrative, power is intrinsically associated with sex. This occurs as the maids of honor of this country use their strength to submit Gulliver and to use him as a sexual object. However, those women submitted to male power. When those Swift's female figures are situated socially, it is possible to know the behavior that was expected from them as well as the patterns they should follow to be accepted in a patriarchal world that determines the places they should occupy in the Georgian social structure.

From this perspective, and taking for granted those women trajectories in the narrative, it is possible to comprehend that for a moment those women assimilate a masculine discourse. The Queen's maids of honor did not present submissive characteristics, but they are incorporated into them as social forces bring them back to the status quo. Their relationship with Gulliver masculine power is reinforced, especially because of the fact that this man represents the phallus that is the supreme representative of power in culture and that should not be challenged.

The inversion proposed by the author aims at putting men in the shoes of women and see how they are oppressed. However, women are never in a real inverted situation in the story. Even when those female characters are on the verge of breaking such a pattern of

submission, they are forced to accept changes in their lives and end up living under men's power. We can highlight that notwithstanding those women are powerful and the symbol of their size represents it, they ironically have to assimilate a condition of submission facing men.

It is possible to state from the analysis of this specific chapter that gigantic women end up acting according to what is expected to Georgian women. Therefore, they do not have power, because it continues in men's hands to determine those females' behavior. There is no change in women representation in the analyzed Swift's novel. Women indeed do not fight against the rules imposed by the phallogentric society to their gender. They incorporate them and act exactly according to the way the Western society expectations, that is, submitting themselves to male dominance and power.

Considering social and cultural issues that permeate that literary work, it is possible to realize that the analyses made can also be connected to the way some women still live nowadays. Despite that narrative is situated in a specific time of history, and to a specific social relationship that was presented here. That is, the Western patriarchal society still gives more importance to men's actions. The public sphere, for instance, continues to be considered as being man's world, while women, as their equals in the past, have to accumulate their housewives' duties with their work out of their homes. Therefore they [women] still do not have the equal treatment men have in this society. Especially when focusing in the world of work in which some women's salaries continue to be lower than men's.

Hence, despite women have conquered important positions in some spheres of the social structure, in politics, in social relations, and some gains they have obtained so far, they are still conditioned by patriarchal society rules. Our society is based on reminiscences of the past in which power is associated with masculinity and used to oppress and to regulate woman's behavior. Therefore, it is important to highlight that, as in the 18<sup>th</sup> century, nowadays strong cultural forces, related to religion, and to politics, for instance, strongly contribute to help men to wield power. Thus as it happened in the erotic relationship Gulliver has with those women in his voyage to Brobdingnag, in the 21<sup>st</sup> century, men can establish with women power relations in which the female figure can be submitted to masculine power.

## References

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução por Sérgio Milliet – 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLAND, B.H. **Tendências e Impasses: o feminismo como a crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-241, 1994.

Página |  
45

FOUCAULT, MICHEL. **The History of Sexuality**. New York :Pantheon Books, 1978 [1926-1984].

KEHL, Maria Rita. **Deslocamento do feminino**. São Paulo: Boitempo, 2016.

PASOLD, Bernardete. **Utopia x Satira in English Literature**. Florianópolis: ARES, 1999.

PERROT, Michelle. **A History of Private Life, Volume IV: From the Fires of Revolution to the Great War**. Cambridge: Belknap Press, 2009.

RICH, Adrienne Cecile. **Of Woman Born: motherhood as experience and institution**. New York: W. W. Norton&Company, 1986.

SWIFT, Jonathan. **Gulliver's Travels**. London: CRW Publishing Limited, 2004.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

## A REPRESENTAÇÃO DAS MULHER EM AS VIAGENS DE GULLIVER, DE JONATHAN SWIFT

### Resumo

Este trabalho visa analisar a obra *As Viagens de Gulliver* (2009) do autor Jonathan Swift a partir de um estudo de gênero. Como objeto de pesquisa, tomamos as damas de honra da rainha de Brobdingnag. A presente análise mostra que, em uma primeira leitura, pode-se aventar uma realidade, na qual a mulher não será descrita como submissas ao masculino. Contudo, é destacado que essas mulheres ainda assimilam um papel de submissa, não subvertendo o *establishment* impostas para o seu sexo. Dessa maneira, não ocorrem mudanças na forma de representação da mulher, pois as personagens aqui selecionadas estão impregnadas pelo discurso masculino. Devido a questões culturais fortes, essas mulheres agem da forma que lhes é esperada pela sociedade ocidental patriarcal.

### Palavras-chave:

Gênero. Relações de poder. Literatura.

---

Recebido em: 27/12/2019

Aprovado em: 21/03/2020

# *A plasticidade do Real lacaniano em contos de Clarice Lispector*

Diego Luiz Müller Fascina<sup>9</sup>

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Naara Wesovoski Lima<sup>10</sup>

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

## **Resumo**

Considerando que, progressivamente, o materialismo lacaniano tem excedido as fronteiras da filosofia política, abrangendo os Estudos Culturais e a literatura, objetivamos, neste trabalho, analisar os contos *Amor*, *O búfalo* e *A imitação da rosa* presentes na obra *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector (1920-1977), à luz dessa teoria, de modo que aproximaremos a linguagem e a estrutura dos textos a encontros com o Real lacaniano, distinguindo as três dimensões desta instância, a citar: Real Real, Real simbólico e Real imaginário. Notamos que no conto *Amor*, o Real apresenta sua faceta Imaginária: todas as imagens de excesso entrecortadas e desordenadas (o cego mascando goma, o Jardim Botânico, por exemplo) pouco a pouco se integram ao horizonte de significação da mulher; em *A imitação da rosa*, os atos rotineiros da protagonista são meticulosos, bem como a própria estrutura textual, organizada e repetitiva, cujo intuito é enquadrar o tormento da instância; e, por fim, em *O búfalo*, o olhar mortífero do animal dá vazão a uma linguagem árida, hostil e repleta de brutalidade, tal como é a desestrutura causada pelo Real em sua camada mais traumática.

## **Palavras-chave**

Clarice Lispector. Contos. Materialismo Lacaniano. Slavoj Žižek.

---

<sup>9</sup> Graduação em Letras (2006-2010) – UEM. Especialização em Letras com ênfase em História da Arte (2010-2011) – FAFIMAN. Mestrado em Letras (Estudos Literários) (2011-2013) – UEM. Doutorado em Letras (Estudos Literários) (2014-2018) – UEM. Pós-Doutorado em Ciências da Linguagem (2018-2019) – UNISUL.

<sup>10</sup> Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR (Campus Campo Mourão).

Clarice Lispector é, incontestavelmente, uma das maiores representantes da literatura brasileira. Sua obra impressionou a crítica desde o primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, lançado em 1944, pois em um contexto de produção cujo ciclo literário se mirava, com mais rigor, para as denúncias sociais, como demonstra o romance de 1930, a densidade psicológica, a prosa poética e a quebra da linearidade narrativa marcaram um estilo ímpar que a escritora se manteve fiel em toda a sua produção.

Outros aspectos que atravessam a literatura de Lispector funcionando não apenas como pontos de referência, mas também contribuindo para a construção de uma *concepção do mundo* (cf Nunes, 1995), são: a construção de ambientes falsamente estáveis, o incômodo existencial, a identidade complexificada e dissimulada, a busca pela existência autêntica, a inconsciência do “relativo e oculto do ser” (SÁ, 1978, p.40) antagonicamente à “consciência reflexiva, o grotesco e/ou o escatológico” (NUNES, 1995, p.100), o fascínio da coisa, a exacerbação do momento interior, a náusea, a revelação e a dissociação do eu.

Algumas dessas características figuram nos momentos de *insight*, aos quais muitos teóricos clariceanos denominam epifania, termo que, em literatura, é definido por Affonso Romano de Sant'Anna como o “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (1973, p. 187).

Nessa esteira, isto é, a partir da iluminação interior desencadeada pelo ritual epifânico do texto, é possível reler alguns contos da escritora à luz do materialismo lacaniano do filósofo esloveno Slavoj Žižek (1949), sobretudo a partir do Real, conceito plástico que aqui é desdobrado em três subcategorias: Real real, Real simbólico e Real imaginário.

## 1. O materialismo lacaniano de Slavoj Žižek

De acordo com Silva e Fascina (2015), o materialismo lacaniano esteve, em um primeiro momento, ligado ao campo da filosofia política, fazendo críticas ao marxismo, não o renegando, mas afirmando que a luta de classes e a economia não são suficientes para resolver os problemas existentes em uma sociedade, de modo que se manter fiel à ideia de comunismo não é o bastante.

Atualmente, este pensamento humanístico projeta-se nos Estudos Culturais, no campo artístico, como no cinema, na literatura, e na música, na psicanálise, na sociologia, na economia e no espaço cibernético.

O filósofo esloveno transita nestes espaços analisando a atual condição social, bem como os aspectos que perpassam essa condição, desconstruindo interpretações evidentes e

propondo novas relações. Sua abordagem suscita “uma dúvida fundamental sobre os pressupostos de nossa realidade social” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p.07), problematiza e lança um novo olhar, seja para a contemporaneidade ou para temas “prosaicos” ou excessivamente teorizados, possibilitando-nos revisar nossa maneira de pensar a respeito deles.

Para tal, utiliza, essencialmente, duas vertentes filosóficas: o idealismo alemão e a psicanálise, em ambas, seu interesse incide em uma espécie de “falta/excesso na ordem do ser”. Concisamente, essa “falta/excesso na ordem do ser” refere-se a uma lacuna na subjetividade não passível de preenchimento por resultar do próprio processo em cujo sujeito internaliza os códigos, leis e proibições que conduzem as relações sociais.

Salientamos, entretanto, que o materialismo lacaniano não se trata de uma reprodução literal da obra de Jaques Lacan (1901-1981), mas sim de uma releitura, exatamente como fez o próprio psicanalista francês em seu “retorno a Freud”. Destacamos também que não é proposta desta corrente teórica psicanalisar seu objeto de estudo, mas sim verificar as implicações e resultados coletivos de sua aplicação ao resgatar o subjetivo e as pressões do Inconsciente para o campo do social.

Acerca de alguns de seus conceitos mais importantes, especialmente para a presente análise, distinguimos a tríade Real, Simbólico e Imaginário, níveis entrelaçados a partir dos quais a realidade dos seres humanos é constituída e, em uma leitura materialista *tout court*, uma realidade social.

Em *Como ler Lacan* (2010), Žižek os apresenta a partir da comparação a um jogo de xadrez. É importante destacar que tais instâncias são separadas apenas didaticamente, uma vez que Lacan as concebia como “níveis entrelaçados”, relacionando-as ao nó borromeano<sup>11</sup>. Nesse sentido, o Imaginário equivaleria ao “modo como as diferentes peças são moldadas e caracterizadas por seus nomes (rei, rainha, cavalo)” (p. 16), ou seja, nesse registro é atrelada a imagem de determinado elemento ao seu nome, por exemplo, no jogo de xadrez, a imagem de um cavalo ao nome cavalo.

“As regras que temos de seguir para jogar são sua dimensão Simbólica: do ponto de vista simbólico puramente formal, ‘cavalo’ é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer” (p.16). Isto é, o campo do Simbólico compreenderia as regras e o funcionamento de cada peça, considerando o que ela é. Concebemos também o Simbólico enquanto um “plano organizado”, que oferece segurança à medida que determina o que pode ou não ser feito.

---

<sup>11</sup> O nó borromeano corresponde ao entrelaçamento entre três figuras circulares, em que a remoção de um anel implica na separação total. Assim é a relação de coexistência e dependência entre Real, Imaginário e Simbólico.

Já a dimensão do Real equivaleria a toda a série de circunstâncias que afetariam o rumo do jogo, desde a inteligência dos jogadores ao xeque, movimento que encerraria a partida.

Em um contexto mais amplo, é possível entender o Real como uma circunstância não planejada geradora do trauma, em que a permanência é insuportável e por isso o indivíduo necessita retornar à planura organizada do Simbólico, por meio da ressimbolização<sup>12</sup>. Elucidando-o mais especificamente, podemos pensar em adversidades como a morte, tragédias históricas ou pessoais, catástrofes naturais, entre outras situações das quais fugimos.

Em seus primeiros escritos, Slavoj Žižek preocupava-se em caracterizar o Real em seu aspecto mais traumatizante, estritamente como uma força de negação a qualquer imposição de ordem significante – Simbólica –, a exemplo dele, o crítico<sup>13</sup> aponta a lendária cabeça da medusa, que petrificava com o olhar todo aquele que a observasse, ou as forças da natureza, sobre as quais não temos domínio.

No entanto, em seus trabalhos posteriores, ele distinguiu, pelo menos, três dimensões do Real: Real real, referente a esse “limite externo (bruto) da significação”, o Real Simbólico, ligado às fórmulas e aos conceitos absurdos que extrapolam a nossa capacidade de compreensão e o Real imaginário, cuja manifestação ocorre por meio das imagens de horror-excesso, nos impulsionando a fugir, como na paisagem onírica, em que, apesar da sensação de liberdade total, há sempre a possibilidade de nos depararmos com elementos aterrorizantes, transformando o sonho em pesadelo.

Resumidamente discutidos alguns dos conceitos-chave para a fundamentação deste trabalho. Seguem, no tópico a seguir, as análises.

### **1.1 Entre o apartamento, um cego mascarando goma, um bonde e o Jardim Botânico: o Amor enquanto face do Real imaginário.**

Neste conto acompanhamos o trajeto de Ana, dona de casa pequeno burguesa, classe recorrente nos textos de Clarice Lispector, na volta para casa após as compras. Desde o início, verificamos dois movimentos que suscitam um “jogo de forças”: no primeiro, há a ilustração de uma vida aparentemente sólida, identificada no estágio Simbólico, tecido seguro que possibilita a ela reconhecer-se em seu papel de mãe e esposa, bem como suas tentativas de manter-se nesse registro.

---

<sup>12</sup> Concebemos ressimbolização ou ressignificação como a tentativa de escapar da situação traumática causada pelo encontro com o Real, retornando ao plano organizado do Simbólico.

<sup>13</sup> (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 15).

O segundo consiste no estremeamento da rede Simbólica, ocasionado pela desorganização interna da mulher, facilitando, assim, o processo de emersão do Real. Observamos ambos os movimentos no seguinte trecho: “os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. (LISPECTOR, 2009, p. 19).

A referência aos filhos, ao apartamento e à rotina do prédio sustentam a aparência de um cotidiano apaziguador Simbólico-imaginário que funciona como uma barreira impedindo-a de “tocar o Real”. No entanto, as expressões “uma coisa verdadeira” e “instantes cada vez mais completos” destoam dessa organização, justamente por marcarem a insistência da dona de casa em convencer-se da autenticidade de sua vida, bem como o êxito em manter-se constantemente ocupada.

Em relação à ordem que estruturava toda a realidade da personagem, enquanto o Simbólico trata-se de um conjunto de mecanismos discursivos descentrados que geram o sentido, o Imaginário enreda a existência em determinadas “fantasias fundamentais”, cuja função é sustentá-la, dar a ela uma “aparência harmoniosa”, impedindo a atuação direta do Real. Consequentemente, toda a planura Simbólica que antecede o momento epifânico é traduzida na matéria textual que se mostra linearmente estruturada, divergindo das figuras de linguagem que passam a ser recorrentes depois do encontro com o homem cego.

Ana preocupava-se também com a “hora mais perigosa da tarde” (p. 19), em cujo sol está alto, indicando o ápice do dia, quando a família está ausente, a casa já limpa, havendo um espaço de tempo vago no qual ela poderia “escorregar” para dentro do abismo do Real. Já no bonde, a diligência da protagonista é atenuada pela constatação de que mais uma tarde encerrava-se e, com ela, o período instável: “O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de *descansar*. Foi então que olhou para o homem parado no ponto (LISPECTOR, 2009, p. 21, grifo nosso)”.

Essa visão aliada à íntima perturbação revela à personagem que, tal como o cego mascando chicletes, ela também vivia na escuridão, em uma rotina mecânica, desprovida de sentido e de reflexão. Então, empenha-se em recusar a experiência, “ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar” (p. 21), – pois o encontro com o Real é extremamente traumático, por isso doloroso e indizível, de forma que o sujeito necessita retornar ao universo Simbólico. – todavia, “o mal já estava feito” (p. 21), pois o incômodo sentido por Ana ao observar o cego é da ordem do Real.

Frisamos a relação entre Real e o Imaginário por meio da visão das gemas amarelas e viscosas de cor forte, que cega e cuja textura é pegajosa, tem mau cheiro, transformando-se

em uma imagem de horror e assim, denunciando a catástrofe do encontro Real entre Ana e o cego. A partir deste momento, sente-se deslocada em sua própria existência, “expulsa de seus dias” (LISPECTOR, 2009, p. 22), o mundo passa a ser incompatível com ela, o cotidiano tão bem apaziguado torna-se hostil, estranho e perde a razão de ser; “A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido” (p. 22) – fio que sustenta nossa realidade Simbólico/Imaginária.

A rotina e as funções de Ana possibilitavam-na uma identificação ao campo Simbólico, de forma que ela reprime seus impulsos interiores e os aspectos relacionados a sua personalidade, restringindo-se a uma vida superficial, buscando, constantemente, ocupar-se na tentativa de preencher não somente o tempo, mas também o oco em sua própria constituição, que torna-se nítido na “hora perigosa da tarde”, na qual ela é destituída de todas as suas atribuições; não é mãe, porque os filhos estão na escola, nem esposa, pois o marido trabalha fora, sequer é dona de casa, uma vez que o apartamento está limpo. Privada de todas as suas identificações é que, ao encontrar o Real, no instante de revelação, percebe tal falta e entra em crise.

Neste “momento de crise”, acentuamos a presença de importantes características da epifania manifestadas desde o instante em que Ana vê o homem cego, como, a revelação, o incômodo existencial, a náusea, a contemplação, a visão transfigurada e a intensificação das sensações, especialmente da visual. Desta forma, em um estado de lucidez plena, concomitantemente ao desequilíbrio, a protagonista observa, no contexto a sua volta, diversas imagens que espelham/metaforizam os processos sofridos por ela, nos remetendo ao Real, tais como em “as pessoas da rua eram *periclitantes*, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão (LISPECTOR, 2009, p. 22-23, grifos nossos).

Da mesma maneira, ela se mantinha por um mínimo de equilíbrio na esfera Simbólica à tona do abismo, da escuridão do Real, no momento em que tal estrutura falha, havendo uma “ausência de lei”<sup>14</sup>, a mulher é sugada para dentro desse pesadelo. Tomada pelo mal-estar decorrente do entendimento de que a construção de sua vida fora posta em cheque, Ana perde seu ponto de descida, desembarcando no Jardim Botânico.

Identificamos, neste momento, algumas importantes rupturas referentes ao imaginário visual; a primeira delas no cenário, que passa do urbano ao natural, em um local descrito semelhantemente a uma floresta, estabelecendo também uma quebra de perspectivas em

---

<sup>14</sup> Retomamos o conceito do registro Simbólico enquanto as leis, regras e proibições que regem as relações sociais.

relação ao trajeto, aos planos e à realidade habitual da protagonista, cuja pretensão era apenas a de voltar para o seu lugar seguro, a casa. A segunda ocorre na linguagem e também na estrutura do texto, que, outrora apresentava memórias aliadas a uma incessante cautela, modificando-se numa abundância de imagens fantásticas, metafóricas e paradoxais.

Destarte, a crise que se instaura entre ela e o mundo é acentuada à medida que Ana observa o jardim, em uma visita marcada pelo refinamento de sua percepção e por um torvelinho de sensações, a partir do qual deslumbra-se em verdadeiro êxtase diante de um mundo que, embora imaginário, era de “se comer com os dentes” (p. 25).

Em comunhão com o lugar, sua imagem, cheiros, gostos são sentidos de forma intensificada pela personagem e ela o vê transfigurado pela perspectiva do Real imaginário: os caroços secos transformam-se em pequenos cérebros apodrecidos, as vitórias-régias boiam monstruosas, tornando assustadoras as belas imagens de um jardim.

Compenetrada em toda a pulsação do jardim, Ana sente nojo e, simultaneamente, fascínio por ele, a náusea é existencial e o nojo é de estar no mundo sem se compreender. Tal sentimento manifesta também a repulsa da dona de casa por esse horrível espetáculo que representa o Real.

Nesse sentido, recuperamos o conceito dessa instância não somente como uma força de negação ou como um limite externo (bruto) da significação, mas como uma dimensão sutil, que exerce um papel implícito e intrínseco a nossa realidade cotidiana, o Real imaginário, distinguido, justamente, por esse aspecto invisível-imanente, no qual confrontamo-nos com os “marcadores imanentes do Real”, as diversas imagens descoordenadas de horror-excesso que irrompem na fantasia em cuja nossa realidade está estruturada.

Há elementos que inscrevem esse tom obscuro não somente ao espaço físico, mas também à angustiante experiência, como as referências à morte – “pequenos cérebros apodrecidos”, “o assassinato era profundo”; “a morte não era o que pensávamos”; “o mundo era tão rico que apodrecia” (LISPECTOR, 2009, p.25). Os adjetivos que conferem um teor medonho, descomunal, abundante, de sedução e, ao mesmo tempo, de horror – “luxuosas patas de uma aranha”; “parasitas folhudas”; “volumosas dalias e tulipas”; “vitórias-régias boiavam monstruosas” (LISPECTOR, 2009, p.25). As imagens contraditórias, desajustadas e os oximoros – “suavidade intensa”; “repulsa que precedesse uma entrega”; “a mulher tinha nojo, e era fascinante”; “a decomposição era profunda, perfumada”; “o Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno” (p. 25). – marcam o processo epifânico, manifestando na linguagem uma espécie de caos que se abateu sobre a protagonista, descrito por imagens que deflagram esse horroroso encontro.

Todos esses aspectos somados ao trecho em que ela trata da crueza do mundo – “A crueza do mundo era tranquila” (p. 25) – nos remetem ao registro traumático, posto que, no contato com o jardim, ela o percebe como um mundo inapreensível, obscuro, repleto de imagens carregadas de excesso<sup>15</sup>, que apontam o Real dentro do Imaginário, causando deslumbramento, mas também horror e nojo – expressão repetida três vezes ao longo do conto – neste sentido, além da repugnância pelo existir, tal sentimento refere-se à repulsa pelo Real.

Na continuidade do conto, é quase noite quando Ana lembra-se dos filhos e decide voltar para casa, momento que inicia a fase da ressimbolização, na qual observamos um Real que já está entrando nas redes do simbolismo para poder ser suportado, de modo que tal processo será refletido na linguagem e na estrutura textual, em cuja profusão de metáforas e elementos paradoxais, gradativamente, serão substituídos por aspectos mais diretos e tradicionais.

Já no apartamento, a personagem ainda sente resquícios da experiência no jardim, percebendo que o mesmo “trabalho secreto” observado naquele local, também era realizado em sua cozinha por elementos ínfimos, como os insetos, a poeira e as gotas de água que caíam no tanque. Tal influência gera um estranhamento em relação ao modo como vivia, marcado pela antítese um mundo sujo, perecível x casa limpa e brilhante. Incompatibilidade dissipada com a chegada da família e o retorno à rotina, aspectos que colaboram com o progresso de ressignificação.

No momento do jantar, sublinhamos a ambientação tranquila, apaziguada, remetendo à antiga rotina, na qual toda a família estava disposta a não ver defeitos – no jantar, na rotina ou na malha Simbólica? – Assim, todas aquelas imagens de excesso entrecortadas e desordenadas, pouco a pouco se integram ao horizonte de significação da mulher. Ao final deste processo, com a fantasia da inexistência de lacunas em sua construção Simbólica reestruturada, Ana prepara-se para dormir, soprando a pequena flama do dia.

## 1.2 A perfeição da rosa como caminho para o abismo do Real simbólico

Em *A imitação da rosa*, após um longo tempo de internamento, Laura planeja meticulosamente o seu dia enquanto aguarda o marido para um jantar com amigos. Busca,

---

<sup>15</sup> Ana associa os elementos do jardim a “imagens de excesso”, como: “suave demais, grande demais”, “luxuosas”, “folhudas”, “volumosas”, “monstruosas” “as árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia”, “tudo parecia cheio, pesado”; do mesmo modo, o Real laciano pode ser concebido como um excesso traumático, já que no próprio processo de Simbolização produz-se “um excesso ou uma falta, assimetricamente: e isso é o Real” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 99).

neste processo, conter sua íntima desordem, que emerge no momento de epifania ao deparar-se com um jarro de rosas e sentir-se imensamente perturbada com a beleza delas.

Há, nos trechos iniciais, diversas reflexões e referências à vida da personagem anteriormente ao internamento, conforme aponta o fragmento: “antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma de braço dado como antigamente”. (LISPECTOR, 2009, p. 34).

Verificamos a ilustração de uma vida estável, alicerçada nos valores burgueses, que a inscreve no registro Simbólico e que ela está, aos poucos, retomando. Enquanto rememora, Laura lista as atividades por fazer e organiza o quarto. Observando que a ordem Simbólica funciona como um sistema coeso e estruturado, referindo-se às leis que regem nossa socialização e que geram sentido, acreditamos ser possível aproximá-la do ato de organizar/ordenar, processo de inserir em determinada ordem a fim de impedir a confusão.

Assim, ao arrumar a casa e planejar o seu dia, ela evita o caos interior, a desordem, cujo sentido nos remete ao Real. Neste contexto, enfatizamos que os traços da personalidade da mulher (o gosto minucioso pelo método, a lentidão, o horror à confusão e o gosto pela higiene pessoal) também estão inseridos no campo semântico com o qual podemos associar a dimensão Simbólica, daí a rejeição ao desarrumado e ao indesejável aos olhos, porque se assemelham ao caos do Real.

Suas descrições físicas também aludem a imagens suavizadas, principalmente o marrom da pele, dos olhos, do cabelo que, aliado ao vestido de tom análogo, metaforiza aparente equilíbrio. Nesta perspectiva, frisamos que a protagonista busca, incessantemente, afastar-se de tudo aquilo que foge a sua estabilidade e controle – ao domínio seguro e conhecido do Simbólico – evitando, assim, o excesso, conceito ligado à instância traumática, advém daí sua obsessão pela organização meticulosa por meio das inúmeras listas.

Traçado o paralelo entre a vida de Laura e o estágio Simbólico, apontaremos os elementos que evidenciam incoerências nessa construção aparentemente estabilizada e que contribuíram para a emersão do Real. O primeiro deles trata-se da palavra *bem*, marcada por aspas<sup>16</sup> e repetida posteriormente, indicando que ela não estava, de fato, recuperada, além da necessidade de autoconvencer-se do contrário.

---

<sup>16</sup> “Mas agora que ela estava de novo ‘bem’” e “As pessoas felizmente ajudavam a fazê-la sentir que agora estava ‘bem’.” (LISPECTOR, 2009, p. 34-35).

Outro aspecto que chama a atenção é o fato de que a personagem interrompe a arrumação da penteadeira, dando vazão as suas reflexões, as quais se tornam mais longas e profundas com a aproximação da visão das rosas, estopim para o encontro com o Real. Neste processo, olhando-se ao espelho, conclui que seu rosto tinha uma “graça doméstica” e questiona se alguém teria percebido a ofensa que ela sentia por não ter filhos.

É interessante registrar que o nome da protagonista só aparece neste momento, alguns parágrafos após o início do texto, e que ao refletir a respeito de sua identidade, ela reconhece um desconforto nessa existência organizada, gerado não apenas pela falta dos filhos, mas por uma falta maior, a existencial, que não pode ser suprida.

Há também o processo de afrouxamento da estrutura Simbólica por meio do seu planejamento que, entrecortado por divagações mais longas, fragmenta-se até a dissolução, como demonstraremos posteriormente.

[...] Planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão: 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda creme (LISPECTOR, 2009, p. 36).

A imagem do vestido é parte fundamental de toda a sua organização e, mais que isso, representa o retorno à “antiga rotina”, pois o jantar é o primeiro evento de que participa após o internamento. Assim, ele funciona como uma espécie de “marcador do Simbólico”, ao acrescentar características à roupa, tais como, “marrom”, “de renda creme” e “de renda verdadeira”, a protagonista busca legitimar sua vida fragilmente construída, bem como a sua recuperação.

Os lapsos em tal estrutura também são enfatizados pelo esquecimento da mulher em relação ao copo de leite, que constitui um meio de evitar a ansiedade/desequilíbrio. Desde então, o estremecimento da rede Simbólica torna-se mais intenso, pois os devaneios sobrepujam a lista, tornando-se ainda mais extensos e aludindo à crise, conforme o fragmento: “não mais aquela falta alerta de fadiga. Não mais aquele ponto vazio e acordado e horrivelmente maravilhoso dentro de si. Essa moça da Tijuca que inesperadamente [...] se tornara super-humana” (LISPECTOR, 2009, p. 38).

Comparando a forma como a malha e a estrutura textual se comportam, notamos que, no início do conto, são mais lineares, as descrições referem-se apenas às situações vivenciadas e as informações são contextuais, não só situando o leitor em relação à narrativa, tratando do cotidiano da personagem, mas também contribuem para sua inscrição no âmbito do

Simbólico. Entretanto, com a aproximação do momento traumático, o texto espelha esse movimento, apresentando oximoros e construções pouco convencionais.

Na continuidade, Laura permanece imersa em devaneios por um longo tempo até o impulso de retornar ao planejamento, que logo é interrompido e então, reiniciado. Ocorre, portanto, uma modificação na dinâmica anterior, pois, para a protagonista, as listas funcionavam como um meio de manter o equilíbrio, bem como os seus pensamentos concentrados nas atividades que deveria realizar, todavia, com a intensificação dos momentos de reflexão, perde-se em seu próprio método.

Assim, poucos momentos antes do contato com o Real, ainda encontramos um último resquício desta tentativa de organização; “mas, como ela ia dizendo, de marrom com a golinha...” (LISPECTOR, 2009, p. 42), que é rapidamente dissipada.

Em seguida, observando a sala, a mulher percebe o jarro de rosas, cujo profundo impacto sente antes mesmo que prestasse atenção nele, fazendo repetidas referências ao objeto: “como era rica a vida comum, ela que enfim voltara da extravagância. Até um jarro de flores. Olhou-o (LISPECTOR, 2009, p. 42).

Desencadeia-se, pois, a epifania, desestruturando a personagem à medida que provoca o seu rompimento com a praticidade diária, deixando aflorar a existência pura, independente da vontade ou de qualquer tentativa de racionalização, de modo que ela esquece-se de todos os seus planos, confunde-se entre a proliferação de pensamentos, conseguindo, apenas, enaltecer a beleza das flores, que ela reitera em diversos trechos: “Ah! como são lindas [...] Nunca vi rosas tão bonitas [...] E ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas! (LISPECTOR, 2009, p. 42).

Neste sentido, a partir de uma compreensão žižekiana, a repetição consiste num reflexo do trauma vivenciado, concomitante à tentativa textual de ressimbolizá-lo, uma vez que só assim o sujeito é capaz de retomar a sua vida. Além disso, tal técnica figura como um dos traços mais expressivos de Clarice Lispector, empregando à narrativa um ritmo insistente e obsessivo, intensificando a carga emocional das palavras ao evidenciar o fascínio da coisa.

A beleza desmedida causa-lhe tamanho embevecimento que logo se transforma em um injustificado desconforto; “mas, sem saber porquê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh! Nada de mais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava” (LISPECTOR, 2009, p. 43), depreendemos que isso ocorre pois, para ela, a perfeição das flores é sinônimo de desequilíbrio, o excesso traumático que escapa à construção de uma vida organizada, estruturada na planura Simbólica – o Real.

A mulher abisma-se com aquilo que lhe soa tão absurdo, que ela não significa, o reverso do que tentara estabelecer em seu cotidiano e de que tanto esforçou-se para fugir, a fim de permanecer “inconsciente” acerca da futilidade e do esvaziamento que a constituíam, bem como das lacunas na rede Simbólica.

Nesta perspectiva, evidenciamos que a imagem da planta, toda a estrutura cíclica do conto, a arrumação metódica e as listas consistem no Real simbólico, ou seja, no elemento que extrapola a nossa capacidade de significação, mas que é rapidamente absorvido pelo Simbólico, por ser uma dimensão mais sutil do estágio traumático.

Prosseguindo com o desenvolvimento do conto, desconcertada com as rosas, Laura encontra um meio de livrar-se delas, oferecendo-as como presente à Carlota, excluindo, dessa maneira, a sensação de desordem. Além disso, frisamos que, diante do contato apavorante com o Real, é natural que os sujeitos necessitem fugir, retornando ao domínio conhecido e seguro do Simbólico.

A partir da decisão de afastar o que ameaçava sua estabilidade e da cena fantasiada em que ela entregaria o buquê à amiga, há a projeção de uma típica vida burguesa em oposição a toda agitação do “período de crise”, de modo que tal placidez é refletida na linguagem, cujo ritmo e estrutura, gradualmente, apresentam-se mais tradicionais e cotidianos, afastando-se dos elementos contraditórios, dos jogos metafóricos e, principalmente, das palavras que aludem ao episódio incômodo, como, beleza, perfeição e extravagância.

O conflito gerado entre a necessidade de distanciar-se das flores e o fascínio exercido por elas toma grandes proporções, de forma que abrir mão do ramallete torna-se um processo angustiante, no qual ela oscila diversas vezes em ceder ou não o objeto, preocupando-se em não estar de acordo com os padrões de quem está bem/recuperada: “era preciso tomar cuidado com o olhar de espanto dos outros. Era preciso nunca mais dar motivo para espanto, ainda mais com tudo ainda tão recente. E sobretudo poupar a todos o mínimo sofrimento da dúvida (LISPECTOR, 2009, p. 45).

Desta forma, após a empregada levar as flores, Laura busca retomar suas tarefas, salientando um Real que será, gradativamente, incorporado ao Simbólico, conforme o trecho a seguir: “ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. (LISPECTOR, 2009, p. 53). Tal afirmação é validada pelo fato de que o Real precisa ser ressimbolizado, pois em decorrência de seu caráter desestruturador e terrificante, o sujeito não consegue apreendê-lo/permanecer nele.

### 1.3 A face mais chocante do Real: o olhar mortífero de um búfalo

Analisaremos, a partir de então, o conto *O búfalo*, no qual uma personagem inominada vai até o jardim zoológico buscar o ódio pelo homem que a abandonara, todavia, depara-se com um ambiente harmonioso, cujas imagens remetem também ao amor; “mas era primavera e dois leões se tinham amado” (LISPECTOR, 2009, p. 126), de modo que ela as despreza, até encontrar o sentimento ambicionado na aparência de um búfalo.

Considerando a situação inicial da mulher, destacamos a tentativa de preencher uma lacuna em sua projeção simbólica, gerada pela decepção amorosa, a partir da procura por uma experiência mais drástica e extrema, que suplantasse esse “trauma maior”, isto é, obrigar-se a lidar com o fato de que, amando o homem, fora rejeitada.

Associamos esse contexto ao que Alain Badiou e, posteriormente, Slavoj Žižek identificaram como “paixão pelo Real” – *passion du réel* –, “a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária” (ŽIŽEK, 2003, p. 19), isto é, o Real em sua face mais atroz, como consequência do rompimento do véu significante que envolve a “realidade”.

Trata-se da falta de um significado para determinado aspecto que impulsiona uma espécie de busca frenética por uma “experiência mais potente”, como é o caso das pessoas que se automutilam na intensão de vivenciarem algo tão intensamente, de modo que a “dor real” fixe-as na realidade ou que a “dor física” sobreponha-se a outros incômodos e traumas. Isto, pois, “existe uma ligação íntima entre a virtualização da realidade e a emergência de uma dor física infinita e ilimitada, muito mais forte que a dor comum” (ŽIŽEK, 2003, p. 26).

Juntamente a esse conceito, os mesmos autores distinguiram o Real de fato, referindo-se àquilo que não se ajusta ao nosso horizonte de significação, de forma que somos obrigados a “senti-lo como um pesadelo fantástico” (ŽIŽEK, 2003, p. 33) e o semblante do Real, um efeito desse registro que nos proporciona a sensação do contato com a coisa em si (ŽIŽEK, 2003, p. 33).

Assim, esforçando-se para “sufocar” o amor em relação ao homem que a recusou, transformando-o em ódio, a protagonista buscava, na verdade, o semblante do Real, já que o fazia, justamente, para evitar reconhecer-se abandonada – fato que lhe causou o abalo mais profundo.

Focalizando o desenvolvimento da diegese, com o objetivo de sentir qualquer coisa extrema, ela decide subir na montanha-russa que fortaleceria seu sentimento vertiginoso, sem nexos, cujo intuito é fazer com que atinja fortes emoções. No entanto, incomoda-se ainda mais

com a euforia das namoradas, forçando-se a continuar a procurar nos animais, pois estes estão imunes à consciência do “oculto e do relativo do ser”.

Tratando-se da linguagem, percebemos sua contaminação em decorrência da *paixão pelo Real* e do próprio conceito de Real real, principalmente, no campo semântico a partir do qual alguns animais são descritos, nos pensamentos e ações dela que, muitas vezes, fazem referência à morte, à violência – cova, mataria, doença, cavar na terra, sangue cinzento, violência, parada de um coração, recém-morta, mútuo assassinato, cabeça decepada – e assim por diante. Ou às imagens obscuras e grotescas que, salientamos, estão intimamente relacionadas ao Real em sua face mais abominável, como: água negra, esmagar, trapos, vísceras, duro músculo, sangue negro, além da caracterização do hipopótamo como um “rolo roliço de carne” (p. 127), do camelo, “tapete velho onde sangue cinzento circulava” (p. 128) e dos macacos com “os braços descarnados abertos em crucifixo” (p. 127).

Neste contexto, sublinhamos, novamente, o recurso da repetição, que atua com força poética designadora, pois a necessidade da mulher em aprender a odiar com os animais é tão violenta que ela não os menciona, apenas, mas os invoca, constatação que contribui com as nossas reflexões acerca da ideia da *paixão pelo Real*, uma vez que tal técnica denuncia a obstinação e a insistência da personagem em “encontrar a instância traumática”, aliás, o semblante dela.

Outro aspecto ao qual nos deteremos é também lugar comum na escritura de Clarice Lispector, a “potência mágica do olhar”, essencialmente, entre seres humanos e inumanos, num jogo de espelhamentos em que um reflete o outro, expondo a realidade interior, de forma que crise e visão dramática coincidem. Destarte, os sentimentos e as possíveis revelações que a troca de olhares com o macaco despertam na mulher incomodam-na tanto a ponto dela desviar o rosto, funcionando como uma preparação para a epifania.

Após passar por algumas jaulas sem encontrar uma experiência arrebatadora que a fizesse se “sentir viva”, depara-se com o búfalo. O impacto da visão do animal é tão intenso que mesmo sem a certeza de que ele a tenha percebido, atingida pela fisionomia assustadora e violenta, a mulher recua, pois embora “desejasse” encontrar o semblante do Real, como já esclarecemos, o contato com esse registro é imensamente chocante, de forma que o sujeito sente necessidade de fugir.

Como se ela não tivesse suportado sentir o que sentira, desviou subitamente o rosto e olhou uma árvore. Seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos. O búfalo deu outra volta lenta. A poeira. A mulher apertou os dentes, o rosto todo doeu um pouco (LISPECTOR, 2009, p. 131).

Pontuamos que a própria estruturação dos períodos, todas as descrições do búfalo, dos movimentos dele, das sensações da personagem ao observá-lo evocam imagens obscuras, os cabelos da testa dela sendo agitados como os de uma recém-morta, diante do animal cuja cabeça parecia decepada, de cacos secos, músculos duros, “tão preto que à distancia a cara não tinha traços” (p. 131), criando uma ambientação árida, hostil e repleta de brutalidade, o que contribui para a ideia de aproximação a um aspecto tão pavoroso e desestruturador, não passível de ser suportado, como é o Real dentro do Real, ou seja, em sua faceta mais horrível.

A aparência bestializada da fera possibilitou à mulher dar vazão aos sentimentos represados nela, bem como vivenciar uma experiência extrema e dolorosa o suficiente para submergir o fato de que fora desprezada, suscitando o ódio que rapidamente começa a se apoderar dela, manifestando-se por meio do mal-estar físico (e existencial), da sensação de experimentar algo quente, branco, amargo, incompreensível e da miscelânea de sentimentos como dor, ódio e alegria.

Assim, ao mesmo tempo em que a protagonista sente dilaceramento, regozija-se com o processo de afloramento de raiva pelo homem, até o ponto em que ela é penetrada pelo olhar do animal, aniquilando-se;

Lá estavam o búfalo e a mulher, frente à frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. [...] Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. [...] Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR, 2009, p. 135).

A mulher não suportou a desestabilização mediada pelo búfalo e desfaleceu em razão do movimento incompreensível de reflexo do eu no outro. Nesta perspectiva, o contato visual entre eles é sentido pela personagem como um encontro com o Real real ou “a experiência dilacerante de negação (os meteoros, os monstros e os turbilhões do trauma)”, esta instância em seu aspecto mais terrificante, cujos efeitos são desintegradores e que sequer pode ser representada, apenas remetida à imagens de horror-excesso, como Žižek faz exemplificando-a a partir do monstro do filme *Alien, o oitavo passageiro*, o ser que pervertendo a trama da realidade, a desestrutura.

### Considerações finais

Considerando a recorrência da epifania na obra de Clarice Lispector, o materialismo lacaniano lança luzes no motivo de tais personagens evitarem essa experiência que, em razão

de suas consequências desintegradoras, representam não apenas o roubo diante da iluminação, mas sim percepções dilacerantes do Real, do qual todos os sujeitos fogem.

Em relação ao conto *Amor*, notamos que a própria estrutura textual acolhe tal teoria. Ana edificou uma vida, à primeira vista, sólida, baseada em valores burgueses que corresponde à ordem Simbólico-imaginária, cuja função é articular a nossa “realidade”, operando no âmbito da significação.

Gradualmente, porém, as inconsistências dessa construção são evidenciadas, expondo sua fragilidade, até o encontro com o homem cego, que representa o contato com o Real, por desencadear um processo doloroso e desestruturador, do qual Ana tenta esquivar-se, porquanto, tal registro, embora indissociável da esfera Simbólica, opõe-se a ela, consistindo num excesso que ameaça, constantemente, toda a sua coerência.

Ainda tratando sobre a instância traumática, identificamos o Real imaginário nas diversas imagens de horror-excesso que funcionam como “marcadores do Real”: o cego, as gemas de ovos, o horrível espetáculo no jardim botânico. Conforme destacamos, a volta para casa, o jantar com a família e os momentos posteriores referem-se à ressimbolização, pois todo o trauma vivenciado precisa ser ajustado ao horizonte de significação do sujeito.

Em *A imitação da rosa*, a protagonista recupera-se de um internamento, buscando retomar a sua antiga rotina simbolicamente estruturada. Assim, ao planejar o dia, oscila entre a organização de um sistema de tarefas que nos remete ao Simbólico e o envolvimento em reminiscências e devaneios, facilitando a emersão de seu caos íntimo, aspectos que vinculamos ao Real.

Apontamos também, no decorrer da análise, o afrouxamento da rede Simbólica, marcado por lapsos de memória e equívocos em relação à própria lista de tarefas, às prescrições médicas, além da progressiva dissolução desse planejamento, sobrelevado por lembranças e desvarios.

O contato com o dimensão traumática se dá a partir da visão de um jarro de rosas, percebido por Laura como um excesso de beleza e perfeição que a desconcertou, escorregando para dentro do abismo do Real Simbólico, cuja malha da significação logo absorve, de forma que, afastando-se do buquê, a dona de casa volta a se preocupar com as atividades diárias.

Já em *O búfalo*, após uma decepção amorosa, a personagem vai ao jardim zoológico obstinada em encontrar um animal que lhe despertasse o ódio. O alto grau de fascínio em relação ao búfalo de aparência feroz possibilita uma associação a um conceito formulado por Alain Badiou, e também utilizado por Žižek, *a paixão pelo Real* ou a “experiência direta do

Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (ŽIŽEK, 2003, p. 19), comumente, ocasionando a dissociação do sujeito, exatamente como aconteceu à mulher, esmaecendo no confronto com a fera.

Tendo em vista as profícuas interpretações acerca do Real, analisamos, ainda, a percepção da mulher sobre o olhar impactante do búfalo como um contato com o *Real real*, o registro traumático em seu aspecto mais pavoroso, a Coisa horrenda que não suportamos, daí o desfalecimento instantâneo na troca de olhares com o bicho.

Para fins de conclusão, sabemos que os contos enfeixados na coletânea *Laços de família* já foram/são amplamente estudados pela crítica e que uma obra de alto valor estético como é a de Clarice Lispector permite vieses de representações distintas, de forma que o materialismo lacaniano funciona como mais uma dessas possibilidades, reforçando o fato de que textos clássicos continuam a emitir novos significados ao longo da história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FASCINA, Diego Miiller; SILVA, Marisa Corrêa. **Labirinto sem fim**: relações sociais e familiares em Feliz aniversário e em Os laços de família, de Clarice Lispector. Revista Profanações. Universidade do Contestado. Jul/dez, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

ŽIŽEK, Slavoj; DALY, Glyn. **Arriscar o impossível**: Conversas com Žižek. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Como ler Lacan**. Tradução: Maria Luzia X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

## THE PLASTICITY OF THE LACANIAN REAL IN CLARICE LISPECTOR'S SHORT STORIES.

### Abstract

Considering that, progressively, the lacanian materialism has exceeded the boundaries of political philosophy, encompassing the cultural studies and thus the literature, we aim, in this paper, to analyze the short stories *Amor*, *O búfalo* and *A imitação da rosa*, present in the book *Laços de família* (1960), by Clarice Lispector (1920-1977), according to this theory, so that, we approximate the language and the texts structure to encounters with the Lacanian Real, distinguishing the three dimensions of this instance, to quote Real real, Symbolic real and Imaginary real. We realize that, in the short story *Amor*, the Real presents its Imaginary facet: all the overflow images intersected and disordered (the blind man chewing gum, the Botanical Garden, for example), little by little, integrate the woman's horizon of significance; In *A imitação da rosa*, the protagonist's daily actions are meticulous, as well as the own textual structure, organized and repetitive, whose intention is to frame the instance's torment; and, finally in *O búfalo* the animal's deadly eye provides the arid, hostile language, filled with brutality, such as the deconstruction caused for Real in its more traumatic layer.

### Keywords

Clarice Lispector. Short stories. Lacanian materialism. Slavoj Žižek.

---

Recebido em: 28/11/2019  
Aprovado em: 24/04/2020

*As Metamorfoses do Injusto, do Justo e da  
Justiça na Vida, na Obra e no Pensamento de  
Graciliano Ramos à luz da Filosofia  
Hermenêutica - Fenomenológica de Paul  
Ricoeur*

Jean Felipe de Assis<sup>17</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

**Resumo**

Expor as concepções da Justiça em suas constituições simbólicas nas narrativas de Graciliano Ramos, em suas ficções autobiográficas e também em sua realidade histórica, é o objetivo central da presente pesquisa. Para tanto, são apresentadas algumas reflexões resultantes de uma pesquisa da obra de Graciliano Ramos em uma abordagem hermenêutica-fenomenológica baseada em reflexões críticas às obras do pensador francês Paul Ricoeur. Utilizam-se as formas reconhecidas da injustiça social, o desejo de uma ordem social justa e os discursos sistemáticos sobre a Justiça para avaliar as exposições bibliográfica e biográfica do autor alagoano. Eis os três eixos expostos neste artigo: uma sucinta apresentação de algumas Teorias da Justiça, indicando os modos pelos quais sistemas éticos, atitudes morais, considerações políticas e ações humanas estão entrelaçadas em diversos níveis da compreensão racional humana; em um segundo momento, constatam-se as diversas mediações existentes entre a *biografia*, a *bibliografia*, a *autobiografia* e a *recepção crítica* das obras deste autor brasileiro; requer-se, portanto, uma exposição metodológica e formal que se reduzirá às propostas hermenêutico-fenomenológicas de Paul Ricoeur, especialmente suas teses sobre o ato comunicativo, as formas simbólicas, as expressões literárias na promoção do reconhecimento humano em seus contextos culturais.

**Palavras-chave**

Justiça. Graciliano Ramos. Paul Ricoeur. Fenomenologia. Hermenêutica.

---

<sup>17</sup>Doutor em História e Filosofia das Ciências (UFRJ); Doutorando em Filosofia - Ética e Filosofia Política (UERJ); Professor Substituto (UERJ), bolsista FAPERJ - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro e graduando em Português-Latim (UFRJ).

Ao ler os *relatórios do prefeito de Palmeira dos Índios*, correspondente aos anos de 1928 e 1929, causam-nos espantos a similaridade das descrições com aquelas que vivenciamos na segunda década do século XXI em todo o Brasil (ALAGOAS: 1929; 1930). Assim também nos sentimos ao lembrarmos da estória de João Valério, que à semelhança dos índios *Caetés* ao comerem o bispo Sardinha, vê a si mesmo e a sociedade em que vive em constantes atos de canibalismo: apenas uma selvageria “ligeiramente polida” (RAMOS, 1952a, p. 255). O mundo selvagem da política reflete nossas ânsias mais profundas conosco, com o meio em que vivemos e com as pessoas que nos relacionamos diariamente. Talvez por isto, em conformidade com Paulo Honório, proprietário da fazenda *São Bernardo*, escrevemos teses, artigos e romances para reconhecermos a nós mesmos e reconhecermos às pessoas em nossa volta, com alguma esperança em um princípio de alteridade equitativo, de sermos também nós reconhecidos (RICOEUR, 2005).

Todavia, nós também nos desumanizamos diante de tantas injustiças e descasos, tentados sempre a objetificarmos os mais frágeis pela força à subserviência, eliminando a subversão da diferença que nos incomoda profundamente (RAMOS, 1995, p.100-110). As possibilidades de mudança, as necessárias transformações, as metamorfoses de nossas condições sociais e mentais estão tão arraigadas em nossas relações ao ponto de o político expressar nossas dúvidas e *Angústias* (RAMOS, 1953). “Afinal, tudo desaparece” e apenas os fragmentos de nossa hermenêutica de si no seio de nossas tradições e de nossas críticas nos permitem superar os calafrios de nossa existência. Partilhamos a miserabilidade humana em nossas *Vidas Secas*; vidas destituídas de voz, de amparo, de cuidado, de força e de alimento. Deparam-nos continuamente com “as planícies avermelhadas” e ressecadas em busca de um bom lugar em que a ordem cósmica anteriormente percebida propicie uma distribuição e uma regulamentação social justas (RAMOS, 1952b, p. 24-30). Todavia, a arbitrariedade das ações daqueles que detêm o poder, a violência nos meios de o executar e a clausura das práticas simbólicas que necessitamos interagir nos transformam em feras selvagens, embora contidas por forças além de nossa compreensão, potência e controle. *Nus, meninos e pelados*, apenas a nossa diferença nos vale como identidade (RAMOS, 2011). Passamos a acreditar naquilo que nos é imposto até que a escrita de si vem a nosso socorro. Buscamos rememorar um tempo primordial em que nossas feridas psicológicas e nossas marcas físicas não houvessem corrompido a inocência de nossa *Infância*. Entretanto, nossas primeiras recordações são intermediadas pelas rédeas do injusto sistema e pelas amarras da injusta realidade que de antemão definem nossas concepções sobre o Bem e o Mal. “Nossas primeiras relações com a justiça” já estão marcadas pelo medo, pela impossibilidade de defesa, pela impotência perante

os poderosos (RAMOS, 1952c, p.27-32). Talvez, o trabalho da escrita somente reviva dores dantes esquecidas. Entrementes e entre contos, há um árduo caminho até nós mesmos, e para os outros, na constituição de nossa sociedade. O relógio, a bater, anuncia que ainda estamos vivos e não há tempo a perder: acordados de um sono profundo em plena *Insônia* (RAMOS, 1952d, p. 7-15; 39-51). Da realidade acordada e das imagens do onírico, guardamos as *memórias de nossos cárceres*; uns imputados a nós por aqueles que podem; outros por nossa impossibilidade de sermos diversos ou estarmos em uma sociedade ideal na qual nunca estivemos. “Não nos agarram métodos”, “não nos submetemos a dimensões regulares”, tampouco podem nos reduzir ideologias partidárias – afeitas e críticas que sejam (RAMOS, 1985, p. 9). A nossa estória é *configurada* por nós mesmos na busca de atenuar e *refigurar* a sofrida condição humana no sertão de nossas existências singulares.

Nestas *linhas tortas*, mostra-se a impossibilidade de nos afastarmos de nós mesmos e do nosso meio. Trata-se, portanto, de sofrer as injustiças a nós impostas, buscar uma harmoniosa reconsideração sobre o justo e viver a intensa quimera da Justiça em nossas secas vidas. Para tanto, Graciliano Ramos nos ensina o poder do texto em ação. Não se trata de uma escrita seca, mas uma maneira de expressar a aridez na tensão entre as formas sociais e as considerações psicológicas que sobrevêm ao humano. A exemplo de alguns de seus personagens que se deitam no estéril chão para observar o céu, sonhamos com o desaparecimento das estrelas pelas nuvens a carregar a *justa chuva* para inseminar nossas vidas. Narrar a si em estórias e contos, mas também em uma autobiografia literária, permite ao autor alagoano reconhecer a si-mesmo como um outro, a buscar um desejo de bem viver em instituições que prezem ao máximo a efetivação do justo em um Brasil domado histórica, sociológica e psicologicamente pelos poderosos – regionais, nacionais e internacionais. Atualmente, estamos tão afastados do Poder quanto os habitantes de nossas infindáveis *Palmeira dos Índios*; conseqüentemente, distantes de reconhecer a nossa face nas instituições públicas e em nossas atitudes cotidianas. Porventura, ainda mais afastados e remotos de nós mesmos. Em uma paráfrase a um filósofo-profeta contemporâneo, vivemos em um duplo esquecimento por termos esquecido nossa identidade e também termos esquecido que esquecemos nossa identidade<sup>18</sup>.

Já nos parece impossível narrar a nós mesmos em uma sociedade pautada por “meios de reprodução técnica” (BENJAMIN, 1970, p. 217-252), mas também direcionada à crescente e

---

<sup>18</sup> A famosa tese defendida por Heidegger em *Ser e Tempo* sustenta que as pessoas, a ele contemporâneas, esqueceram a procura pelo Ser e, segundo o pensador da floresta negra, estavam em total obscurecimento deste esquecimento (HEIDEGGER, 2010, p. 1-40).

absoluta produção do capital nos diversos modos de uma *cultura industrial* (HORKHEIMER, 2002, p.94-133). Todavia, a vida e a obra de Graciliano Ramos são testemunhos da valia de nossos esforços em superar o desconforto de nossas situações particulares. Ademais, insistindo nas amalgamadas vias da Crítica e da Tradição, as “variações imaginativas que a literatura opera no real” (RICOEUR, 1991, p.122) nos permitem apreciar a metonímia viva Graciliano Ramos ao contemplarmos: o agente público a discutir a distribuição e a regulação dos bens sociais; o intelectual a refletir sobre o Poder e as injustiças sofridas pelos menos favorecidos; o pensador crítico a sofrer a humilhação pública da prisão, sendo apenas um pacato homem do interior a escrever; o humano sonhador que não se contentava com as imposições urbanas do capitalismo ou com imposições partidárias distintas. O objetivo desta pesquisa é fornecer um exercício de destruição das barreiras sociais e psicológicas do esquecimento de nossa identidade pessoal e coletiva. Para tanto, propõem-se leituras sistemáticas da obra e da biografia de Graciliano Ramos mediante uma abordagem hermenêutica-fenomenológica à luz do pensamento de Paul Ricoeur: apresentadas estão nossas metas particulares e nossa abordagem.

O autor brasileiro e o intelectual francês vivenciaram as marcas da injusta ordem das coisas e o desejo intenso por Justiça em suas biografias, atestando em diversos pontos de suas respectivas bibliografias a indelével característica pessoal e contextual das reflexões humanas sobre as melhores formas de governo, assim também a respeito das mais bem sucedidas divisão dos bens comuns e as tomadas de decisão correspondente para a harmonia da coletividade social. Nas citações que se seguem, evidencia-se uma intensa aspiração de que a força bruta daqueles que exercem o poder por meio de desproporcional violência possa ser superada pela força da palavra em sua ação histórica.

Em *Vidas Secas*, o desgoverno da ordem social se efetiva na utilização desmedida do poder, restando a Fabiano a dissociação entre a forma ideal e a realidade material de governo particular:

Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e aguentavam cipó de boi oferecia consolações: -- "Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita." Mas agora rangia os dentes, soprava. Merecia castigo? - An! E, por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza (RAMOS, 1952b, p. 42-43).

Todavia, as interações humanas com as injustiças não se limitam apenas às interações políticas em suas constituições sociais; elas adentram a intimidade familiar e pessoal de todos nós, desde nossas primeiras memórias. Se o personagem fictício apresenta uma constatação das condições políticas de grande parcela da população brasileira, as memórias da infância de Graciliano Ramos também retratam casos concretos de injustiças que sucedem a muitos. Pela escrita, portanto, há uma denúncia e uma catarse social e pessoal.

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural (RAMOS, 1952c, p. 27).

Evidencia-se uma indignação diante da desordem e da desarmonia do mundo. O fazer literário combina memórias coletivas e pessoais a expressar a aversão humana diante de distribuições desproporcionais, correções desmedidas ou imposições sem propósitos. A busca pelo justo emerge de um profundo envolvimento na coletividade, mesmo perante a impossibilidade de uma sistematização racional positiva ou de uma ação concreta perante o absurdo das injustiças. Nas palavras de Ricoeur:

Nosso primeiro ingresso na região do direito não terá sido marcado pelo grito: É injusto! É esse grito da indignação, cuja perspicácia às vezes é assombrosa, se medida pelos parâmetros de nossas hesitações de adultos instados a pronunciar-nos sobre o justo em termos positivos. A indignação perante o injusto vai muito além daquilo que John Rawls chama de “convicções ponderadas”, cujo auxílio nenhuma teoria da justiça pode recusar. Ora, procuremos lembrar quais foram as situações típicas que nossa indignação se inflamou. Foram, por um lado, as das divisões desiguais, que achávamos inaceitáveis [...] Foram, por outro lado, as das promessas não cumpridas que abalavam pela primeira vez a confiança inocente que depositávamos na palavra, na qual – aprenderíamos mais tarde – assentam todas as trocas, todos os contratos, todos os pactos. Foram também as punições que pareciam desproporcionais a nossos supostos furtos, ou dos elogios que víamos arbitrariamente feitos a outros, enfim, das retribuições imerecidas. Recapitulemos esses motivos de indignação: retribuições desproporcionais, promessas traídas; divisões desiguais. Não distinguimos nisso, retrospectivamente, algumas das linhas gerais da ordem jurídica: direito penal, direito dos contratos e das trocas, justiça distributiva? Mais que isso: não discernimos na indignação uma expectativa precisa, a da palavra que instauraria entre os antagonistas a *justa distância* que daria fim a seu corpo-a-corpo? Nessa confusa expectativa da vitória da palavra sobre a violência consiste a intenção moral da indignação (RICOEUR, 2008, p. 4-5).

A presente investigação possui três eixos claramente definidos. Primeiro, uma rápida recapitulação sobre as expressões humanas a respeito do Justo e as teorias da Justiça, indicando como estas perpassam sistemas éticos, atitudes morais, considerações políticas e

ações humanas em variados níveis da compreensão racional. Em um segundo momento, estudos da vida, da obra e do pensamento do escritor alagoano Graciliano Ramos, mediante investigações de sua biografia, de sua bibliografia, de sua autobiografia literária e da recepção crítica de suas obras. Estes diferentes níveis de leitura propiciam uma inferência associativa entre o lugar de vida e o lugar de leitura da vida-obra deste autor. Para tanto, requer-se uma terceira investigação de caráter formal, a qual está reduzida às propostas hermenêutico-fenomenológicas de Paul Ricoeur, sobretudo suas considerações a respeito do texto, do contexto e do pretexto no ato comunicativo, estes em direta vinculação com as formas simbólicas e as expressões literárias na promoção da ação e do reconhecimento humanos. Uma recapitulação das Teorias da Justiça a partir de uma leitura de suas constituições simbólicas na narrativa de Graciliano Ramos, em suas ficções autobiográficas e também em sua realidade histórica delimitam o nosso problema.

Diante da complexidade das questões perenes do pensamento ocidental reunidas nas variadas *Teorias da Justiça*, parte-se dos textos de Graciliano Ramos e de seus registros biográficos como uma maneira de direcionar o nosso olhar investigativo sob as relações entre o Bom e o Justo; a equidade na distribuição dos bens sociais; a reparação do desequilíbrio nas apropriações destes bens; assim também os modos nos quais um sistema legal se legitima e se torna operacional em contextos particulares. Tais considerações teóricas correm constantemente o risco de abstraírem todas as particularidades a ponto de operarem em um vazio material, em pura abstração formal; por outro lado, a redução de nossas investigações somente a casos concretos tende a nos enclausurar nos estratos das aparências, fornecendo uma forma oca, sem conteúdo. Para evitar tais embaraços práticos e teóricos, debruçar-se-ão nossos esforços na *materialidade* da vida e da obra de Graciliano Ramos a partir de uma abordagem *formal* hermenêutica-fenomenológica oriunda das leituras de Paul Ricoeur. Utiliza-se o pensamento do filósofo francês por suas claras preocupações morais sobre o Justo, suas profundas investigações sobre as correntes hermenêuticas contemporâneas e suas teses sobre o reconhecimento de si e sobre a inserção cultural do humano em suas interações simbólicas com o mundo.

As reflexões sobre o Injusto, o Justo e a Justiça são elementos constituintes das mais importantes tradições filosóficas e políticas, propiciando um riquíssimo aprendizado e uma enorme perplexidade diante de suas múltiplas ramificações e de suas variadas argumentações. As grandes ideias sobre o Justo, expressas em modos sistemáticos e racionais, possuem grandes repercussões sociais e políticas ao longo da história, mas também na compreensão humana de si e das relações estabelecidas em comunidade. Os modos de compreensão das

bases constituintes e de ordenação normativa da Justiça revelam associações e dissociações, enfim, uma inter-relação entre o material e o formal. Esta correspondência persiste desde as reflexões pré-socráticas em que *physis* e *nomos* são entendidas a partir de um princípio de ordenação harmônico do Ser de acordo com uma lei de pertencimento<sup>19</sup>. Preterindo inferências *cósmicas*, as reflexões com ênfases na *polis* helênica tendem a investigar o intercâmbio entre o natural e o convencional pela noção do equilíbrio, seja no recebimento do devido ou ainda mediante uma compensação por um recebimento indevido e, portanto, característico de um desequilíbrio.

Se as reflexões sofisticadas são interpretadas pelos acadêmicos a partir do convencionalismo diante do relativismo e do ceticismo decorrente da subjetividade<sup>20</sup>, Platão, em sua *Politeia*, visa a uma harmonia entre a alma, a família e a polis a partir de uma ordem racional capaz de sanar as doenças individuais e sociais<sup>21</sup>. Também para Aristóteles, um princípio racional, embora distinto da busca lógica e metafísica, deve guiar o humano em seu comportamento cotidiano e político. Atesta o filósofo que a justiça sistematizada na *polis* pode vir a ser censurável na distribuição dos bens e nos meios de correção para uma harmonização equitativa da sociedade. Requer-se, assim, um senso de igualdade e de pertencimento a uma comunidade de iguais para que seja estabelecido o entendimento do que venha a ser o bem comum sem excessos<sup>22</sup>. Estas considerações entre as interfaces do material e do formal nas concepções da Justiça perpassam as variadas tradições ocidentais em diversas ramificações, e.g., as diversas teorias e formas de entendimento da hipótese do contrato

<sup>19</sup> Tema que requer vasta pesquisa e intenso preparo, pois os valores e as normas interiorizados nos tempos antigos predisõem indivíduos e estratos sociais organizados singularmente ao longo de um vasto território geográfico. A passagem para um poder centralizado e urbano reconfigura virtudes, premissas e condições de pensamento em que tempo e espaço possam ser intelectualmente ignorados. Todavia, a ordenação cósmica e a estratificação social são intercaladas entre o desequilíbrio e o equilíbrio, *hybris* e *arete* (VEGETTI, 2014, p.31-56). Outros modos de estratificação são recebidos pelas festividades urbanas, especialmente na utilização dos mitos e da poesia nos discursos cívicos dentre os quais, as concepções de justiça (KENNEDY, 2009, p. 1-18).

<sup>20</sup> As interpretações e a história da recepção das ideias sofistas são grandemente debatidas, possuindo variadas aceitações e considerações (KERFERD, 1981, p. 1-58; BETT, 1989, p.139-169); Esboçou-se, em razão do argumento e em linhas gerais, a tradicional visão decorrente das tradições platônicas e aristotélicas.

<sup>21</sup> De fato, ao iniciar a leitura de *A República*, depara-se com a tradicional avaliação platônica de um tema, rejeitando a opinião e avançando sobre os modos de compreensão que ele deseja negar sobre a justiça. Todavia, o diálogo avança, segundo a necessidade argumentativa de Sócrates, para discutir virtudes pessoais e coletivas da polis em sua harmonia. Nos intrincados caminhos, honrados incessantemente ao longo da tradição ocidental, o diálogo perpassa epistemologia, retórica, artes e variados temas relacionando justiça, virtude e o Bem nas ações pessoais e comunitárias (KOSMAM, 2007, p. 116-137; SANTAS, 2006, p. 125-145; SHIELDS, 2006, p. 63-83).

<sup>22</sup> As posições aristotélicas são bem conhecidas e estudadas, sobretudo a partir das decorrências do quinto capítulo da *Ética à Nicômaco*. Distingue entre justiça geral e justiça particulares, argumentando que há dois tipos essenciais nestas últimas: a *distribuição* e a *correção*. Conforme exposto em outros pontos do seu olhar sistemático, o filósofo deseja uma concepção do equitativo para que os excessos sejam evitados. Devido à sua distinção entre universalidade e particularidade, ao discutir a justiça no âmbito político, o Estagirita inicia uma tradição que assevera uma separação entre a justiça natural e a justiça legal. Permite, assim, interpretações sobre os diferentes sistemas de governo e as diferentes abordagens no âmbito da *polis* (YOUNG, 2006, p. 179-197; HUTCHINSON, 1995, p. 195-232).

social<sup>23</sup>; a imposição categórica de valores transcendentais<sup>24</sup>; a maximização dos benefícios comunitários<sup>25</sup>; ou as inter-relações entre Leis Divinas, Leis Naturais e Leis Temporais<sup>26</sup>.

Diante da tradicional associação da ideia de Justiça aos sistemas éticos, às atitudes políticas e aos hábitos humanos em geral, corre-se sempre o risco de desentendimentos e também de um conflito devido a concepções antagônicas incompatíveis. Requer-se, portanto, uma indagação essencial sobre *as medidas de adequação* utilizadas para a apreensão e apresentação do Justo em um contexto específico. Tomemos o exemplo contemporâneo de Chaim Perelman, ao reconhecer que as premissas nas quais nossos discursos sobre a Justiça se sustentam não podem ser lógica, formal e racionalmente demonstradas, investiga alguns exemplos irreconciliáveis: o mesmo para todos; de acordo com o mérito; de acordo com o trabalho; de acordo com a necessidade; de acordo com a posição; de acordo com o legitimado pelo sistema legal (PERELMAN, 1980, p.1-15). Sem discutir as inúmeras ramificações destas concepções, o autor pondera sobre a possibilidade de uma base comum às compreensões mais aceitas de justiça, i.e., igualdade, proporcionalidade, diminuição do sofrimento humano; manutenção social; aplicação da Lei. Rejeitando a tentação de que estas posições não tenham

---

<sup>23</sup> Com suas origens no pensamento grego e atestado na República platônica, as diversas teorias sobre o contrato social podem até mesmo divergir sobre as concepções da natureza humana, mas atestam a necessidade de um acordo comunitário firmado para o melhor viver de todos, sobretudo para evitar a barbárie de uma guerra generalizada. Tais abordagens perpassam reflexões morais, civis e constitucionais. Todavia, recebem críticas das mais variadas, seja pela ausência de uma fundamentação racional formal ou ainda pela ausência de exemplos concretos sobre as pressuposições teóricas, sendo, portanto, caracterizadas apenas como uma suposição teórica que ilumina a experiência humana em sociedade (BOUCHER, 1994, p. 1-34).

<sup>24</sup> A reconciliação entre o julgamento teórico e prático em Kant considera a distinção iniciada em Aristóteles entre o âmbito metafísico e ético, i.e., a impossibilidade de utilização de uma mesma aproximação racional. Ademais, os seres humanos são autônomos, tentando sempre minimizar suas dores e maximizar prazer, embora existam ações que os humanos necessariamente precisam efetuar devido a um imperativo moral imposto mediante as próprias ações da razão, em plena autonomia (SCHNEEWIND, 1992, p. 309-341). Todavia, deve-se considerar uma nova abordagem realizada pelo filósofo de Königsberg, pois ao separar metafísica e antropologia na questão moral, o mesmo se dedica a defender a liberdade e a independência por direitos inalienáveis do ser humano, incluindo a necessária coerção para a preservação destes mesmos direitos nas esferas públicas e privadas (RIPSTEIN, 2009, p. 161-178).

<sup>25</sup> O bem, para os utilitaristas clássicos, foi usualmente entendido a partir do prazer e, em decorrência, da possível felicidade a este atribuída. Acredita-se que o humano vise ao desejável para um *princípio de grande felicidade*; esta noção de utilidade é passível de inúmeros debates. Para Mill, qualquer elaboração teórica da Justiça, sem ambicionar o Bem do coletivo, estava fadada ao fracasso (DONNER, 1998, p. 255-292). Deste modo, maximizar os benefícios para a maioria, reduzir proporcionalmente assim também os malefícios, de acordo com os valores associados ao prazer e ao desprazer em cada caso particular, é uma meta de diversas tradições utilitaristas (DRIVER, 2012, p. 1-26).

<sup>26</sup> Debatem-se as considerações tradicionais herdadas das tradições neoplatônicas, nas quais a atitude contemplativa do Bem permite uma associação entre as condições transcendentais de existência em uma relação ontológica com o mundo apreendido. Destacam-se as inúmeras considerações entre uma justiça estabelecida pelas vias transcendentais, uma concepção da reflexão natural ou ainda uma articulação entre as duas posições. Dentre os inúmeros tratados medievais, podemos destacar o pensamento tomista, as reflexões de Dante, mas também as obras de Baruch Spinoza em que as interfaces entre imanência e transcendência possuem grande relevo (MCINERNY, 1993, p. 196-216; POPE, 2001, p.77-95). As tendências de *intermédio* buscam conciliar a teologia cristã, o pensamento antigo e as condições de vida medieval (WETHERBEE, 2002, p. 36-45; TALIAFERRO, 2009, p. 1-24).

nada em comum, possuindo apenas diferentes significados em situações distintas, ou ainda excluindo a possibilidade de escolher apenas um destes modos de compreensão, Perelman cogita um princípio formal em que os seres de uma mesma categoria devam ser tratados da mesma maneira. Estamos novamente envoltos na inter-relação existente entre o material e o formal para a sustentação e a persuasão dos modos de agir, mas também suas categorizações. Todavia, a exposição do autor nos alerta para a impossibilidade de uma resolução simplória de nossas indagações sobre a Justiça, promove um princípio de tolerância para as diversas considerações sobre o Justo, ao mesmo tempo, adverte-nos sobre a irracionalidade, a retórica e o convencimento de valores essenciais em nossas argumentações (RAPHAEL, 2004, p. 168-182).

Ao se estudar a vida e a obra de Graciliano, estas diversas concepções sobre o Injusto, o Justo e a Justiça são apresentadas ao longo de sua caminhada pessoal e no decorrer de sua elaboração literária. As ações e as repercussões políticas são facilmente detectadas, seja em sua rápida atuação como prefeito da pequena cidade de Palmeira dos Índios, em suas atividades como diretor da Imprensa Oficial de Maceió, em sua cooptação às revoltas contra o governo federal de Vargas, em sua associação, e também em suas divergências com o Partido Comunista, ou ainda em sua produção crítica e literária. Ao caminharmos no emaranhado das letras, das histórias e dos acontecimentos históricos diretamente relacionadas à vida e à produção intelectual de Graciliano Ramos, aflorasse-se uma clara percepção da interface entre o texto e a ação. Revelam-se também nas nuances descritivas e narrativas de suas variadas obras, importantes expressões de si, de seus concidadãos, de localidades regionais específicas e de um sentido de nacionalidade a ser inventado. O funcionário público, o administrador, é perpassado de tal modo pelo literário que seus relatórios sobre o gerenciamento municipal cativam olhares atentos na capital federal; o escritor está tão envolvido com o assunto do povo, seus desafios e os modos de governo a ponto de seus textos retratarem o cotidiano, as diferentes formas de organização comunitária e as diversas maneiras de implementação do Poder político. Em diálogo com as reflexões sobre a Justiça ao longo do pensamento ocidental, a vida e a obra de Graciliano Ramos nos permitem refletir sobre a distribuição dos bens sociais, as regulamentações destes bens; a legitimação do sistema legal; e os modos como estas concepções afetam o cotidiano de todos os cidadãos. As inegáveis intertextualidades entre seus relatórios no exercício de prefeito, seus romances e seus textos autobiográficos permitem avaliar tais características sobre o Justo com bastante clareza. Tomemos alguns exemplos ilustrativos.

Ao tratar das condições políticas nas quais se encontrava o município, o prefeito descreve uma necessária atitude de ordem para que o melhor funcionamento da cidade pudesse ser obtido. Utilizando-se de humor, sarcasmo e ironia<sup>27</sup>, mostra como seu intento de “um acto administrativo isento da idéa de lucro pessoal” lhe causou apenas inimizades em sua tentativa de seguir “sempre os caminhos mais curtos” (ALAGOAS, 1929, p.12). Havia, de fato, inúmeros interesses e curvas nas vias esburacadas e em construção da política nacional, inclusive a necessidade de uma limpeza pública, de uma sujeira acumulada por gerações<sup>28</sup>. Assim relata ao governador:

Havia em Palmeira inumeros prefeitos: os cobradores de impostos, o commandante do destacamento, os soldados, outros que desejassem administrar. Cada pedaço do Municipio tinha a sua administração particular, com prefeitos coroneis e prefeitos inspectores de quarteirões. Os fiscaes, esses, resolviam questões de policia e advogavam. (ALAGOAS, 1929, p.6)

Evidentemente, uma mudança nas práticas tradicionalmente estabelecidas de uma cidade do interior, marcada por exercícios coronelistas para a manutenção de benefícios e de poderes políticos seria recebida como hostilidade por aqueles que se sentissem na iminência de alguma perda substancial. Na exposição deste relatório, estas características nas práticas políticas no interior do Brasil são atestadas quando “certos indivíduos imaginam que devem ser consultados” e ainda outros “se julgam com autoridade bastante para dizer aos

---

<sup>27</sup> Apenas para citar algumas de suas célebres e celebradas passagens em seus relatórios: “*Não sei se a administração do Municipio é boa ou ruim. Talvez pudesse ser peor*”; “*No cemiterio enterrei 189\$000 — pagamento ao coeiro e conservação*”; “*724\$000 foram-se para uniformizar as medidas pertencentes ao Municipio. Os litros aqui tinham mil e quatrocentas grammas. Em algumas aldeias subiam, em outras desciam*”; “*Porque se derrubou a Bastilha — um telegramma; porque se deitou uma pedra na rua — um telegramma; porque o deputado F. esticou a cannela — um telegramma. Dispendio inutil. Toda a gente sabe que isto por aqui vai bem, que o deputado morreu, que nós chorámos e que em 1556 D. Pero Sardinha foi comido pelos cahetés*”; “*Cuidei bastante da limpeza publica. As ruas estão varridas; retirei da cidade o lixo acumulado pelas gerações que por aqui passaram*”; “*Constava a existencia de um codigo municipal, coisa inatingivel e obscura. Procurei, rebusquei, esquadrinhei, estive quasi a recorrer ao espiritismo, convenci-me de que o codigo era uma especie de lobishomem*”; “*Procurei sempre os caminhos mais curtos. Nas estradas que se abriram só ha curvas onde as rectas foram inteiramente impossíveis*”; “*Se a minha estada na Prefeitura por estes dois annos dependesse de um plebiscito, talvez eu não obtivesse dez votos*”.

<sup>28</sup> Impossível não notar a relação existente entre a limpeza das ruas e as construções das vias públicas com a atividade política realizada nos dois anos relatados de seu officio: “*As ruas estão varridas; retirei da cidade o lixo acumulado pelas gerações que por aqui passaram*”. Destacamos apenas alguns trechos do segundo relato do prefeito: “*Pensei em construir um novo cemiterio, pois o que temos dentro em pouco será insufficiente, mas os trabalhos a que me aventurei, necessarios aos vivos, não me permittiram a execução de uma obra, embora util, prorogavel. Os mortos esperarão mais algum tempo. São os municipes que não reclamam*”; “*A Prefeitura foi intrujada quando, em 1920, aqui se firmou um contracto para o fornecimento de luz. Apesar de ser o negocio referente a claridade, julgo que assignaram aquillo ás escuras. É um bluff. Pagamos até a luz que a lua nos dá*”; “*Dos administradores que me precederam uns dedicaram-se a obras urbanas: outros, inimigos de innovações, não se dedicaram a nada*”; “*Como ninguem ignora que se não obtêm de graça as coisas exigidas, cada um dos membros desta respeitavel classe acha que os impostos devem ser pagos pelos outros*”.

contribuintes que não paguem impostos”<sup>29</sup>. Assim, embora muitos poderiam pensar que esta administração municipal se encaminhava muito bem, outros criam na possibilidade do assassinato do prefeito. Ao relatar tais condições, Graciliano Ramos expõe as oposições existentes nos âmbitos políticos e sociais, diferenciando algumas hostilidades internas e externas.

Para que semelhante anomalia desaparecesse lutei com tenacidade e encontrei obstaculos dentro da Prefeitura e fóra della — dentro, uma resistencia molle, suave, de algodão em rama; fora, uma campanha sorna, obliqua, carregada de bÍlis (ALAGOAS, 1929, p. 6).

Em seu segundo relatório, ao descrever o aumento na receita do município, constata não haver empregado “rigores excessivos”; todavia, retirou “favores largamente concedidos a pessoas que não precisavam deles” e terminou com as extorsões que afligiam a gente mais humilde por formas de milicianos. Se a verba e as gratificações são reduzidas, resultando em frustrações, este dinheiro pode ser empregado para a realização de algumas obras desejáveis. Todavia, ainda há dividendos impossíveis de serem equacionados, como os custos abusivos pela iluminação pública existentes por um contrato com preços absurdos, decorrentes de um acordo anterior à gestão atual. Realçam-se, novamente, as variadas formas pelas quais o compadrio político, mediante um sistema de interesses e favorecimentos públicos, manifestava-se nas cidades do interior brasileiro – quiséramos nós relatar que tais práticas não há em nosso tempo. Ao combater favores fornecidos com a verba pública, Graciliano Ramos também se opõe a resumir suas atividades apenas às aparências, i.e., manter as formas de poder estabelecidas, ignorar as necessidades estruturais do município e perpetuar a rigorosa tributação com as camadas mais baixas da população.

O esforço empregado para dar ao Municipio o necessario é vivamente combatido por alguns pregoeiros de methodos administrativos originaes. Em conformidade com elles, deveriamos proceder sempre com a maxima condescendencia, não onerar os camaradas, ser rigorosos apenas com os pobres diabos sem protecção, diminuir a receita, reduzir a despesa aos vencimentos dos funcionarios, que ninguem vive sem comer, deixar esse luxo de obras publicas á Federação, ao Estado ou, em falta destes, á Divina Providencia. Bello programma. Não se faria nada, para não descontentar os amigos: os amigos que pagam, os que administaram, os que hão de administrar. Seria optimo. E existiria por preço baixo uma Prefeitura bode expiatorio, magnifico assumpto para *commérages* de lugar pequeno (ALAGOAS, 1930, p.8).

---

<sup>29</sup> No caso particular dos impostos devidos e reportados à Municipalidade, em outro trecho Graciliano Ramos afirma que “*aquí os contribuintes pagam ao Municipio se querem, quando querem e como querem*”. (ALAGOAS, 1929, p. 8). Revela-se, assim, uma consonância entre uma pretensa participação em alguns direitos dos benefícios estatais e a negação de um dever para com a administração: se grande parte da população não usufrui da distribuição dos bens pelo Estado no poder, tampouco julgam ser necessário ter uma contribuição tributária. Indica-se, portanto, uma ausência estatal na distribuição de bens e na implementação das leis.

O “pobre povo sofredor” quer escolas, luz, educação e o mínimo para a sua sobrevivência; a confraria dos poderosos deseja apenas manter os seus privilégios. Tais condições não se reduzem à pequena cidade de Palmeira dos Índios; para o pensador brasileiro, há um “buraco” na constituição nacional que torna o Legislativo e o Judiciário em “gente assalariada para o patrão fazer figura e deitar empáfia diante das visitas”. Na opinião de Graciliano Ramos, há figurantes em demasia, “gente de palha”, a corroer o dinheiro da administração pública, sem nada produzir – a exemplo do encontrado pelo autor em sua experiência de prefeito. O poder “é coisa centralizada” e estes espantalhos atuam como chefes de um desconhecido, enquanto o verdadeiro chefe político pode “administrar, legislar e julgar” ao contento das classes abastadas dos sertanejos. Este estado de organização da República perpassava todos os níveis de estratificação política e social (RAMOS, 1989, p.8).

Também de seu período como administrador público, ao enfrentar o desprezo de seus antecessores a questões relevantes para o desenvolvimento da cidade, Graciliano Ramos atesta o descaso com os mais pobres, a necessária mudança para outras localidades ou ainda a emigração para a parte sul do país. Ao descrever as pequenas melhorias na infraestrutura, o prefeito também relata suas tentativas de transformar a produção agrária e o comércio, atacando “as patifarias dos senhores feudais”, os quais exploravam as populações de baixa renda. Tais atitudes visavam a modificar o cenário descrito pelas seguintes palavras:

A população, minguada, ou emigrava para o sul do Paiz ou se fixava nos municípios vizinhos, nos povoados que nasciam perto das fronteiras e que eram para nós umas sanguessugas. Vegetavam em lastimavel abandono alguns agregados humanos (ALAGOAS, 1930, p.6).

Tais relatos governamentais nos inserem diretamente no mundo descrito em *Vidas Secas*, em que diferentes metamorfoses do Injusto, do Justo e da Justiça se apresentam na realidade sertaneja, resultando em constantes mudanças, assim também permanentes tensões com os meios de produção agrícola, com os comerciantes e com as leis locais, terminando com emigração: fuga do lastimável abandono à miséria. No romance, Fabiano sonha em ter a posse de uma fazenda abandonada, mas acaba se tornando um trabalhador rural espoliado pelos poderosos e pelas formas de organização social. Ao final, não resiste a mais uma seca e decide se mudar para o sul. O prefeito de Palmeira dos Índios descreve situação similar em seu relato oficial:

Esforcei-me por não commetter injustiças. Isto não obstante, atiraram as multas contra mim como arma politica. Com inhabilidade infantil, de resto. Se eu deixasse em paz o proprietario que abre as cercas de um desgraçado agricultor e lhe transforma em pastio a lavoura, devia enforcar-me (ALAGOAS, 1930, p. 22)

Ao buscar compreender os modos pelos quais o Injusto, o Justo e a Justiça são vivenciados e expressos por Graciliano Ramos, a utilização de sua produção bibliográfica, de estudos biográficos sobre o autor, da atestação de suas diversas passagens autobiográficas e da averiguação das críticas a seus trabalhos, evidenciam inúmeras nuances existentes entre o *texto*, a vida, a reflexão e a ação. No interior de seus romances e contos, com frequência, há instrumentos metalinguísticos que conduzem o leitor a uma reflexão sobre a condição histórica das personagens, do autor, da comunidade receptora e dos leitores particulares. Há, assim, lugares de vida e de recepção criados por Graciliano Ramos que constantemente escrutinam as conexões sociais mediante a intersubjetividade. As metamorfoses do Injusto, do Justo e da Ideia da Justiça são temas recorrentes nestas expressões literárias que nos auxiliam na compreensão do autor, dos períodos das obras escritas e também de nós mesmos em nosso contínuo processo de identificação nacional.

O mundo do texto se abre para a nossa compreensão diante da obra: ao não pertencer mais ao autor e, tampouco, ser de domínio irrestrito do leitor, o texto efetua uma mediação para a nossa *auto-compreensão* por meio de suas *prefigurações, figurações e refigurações* (RICOEUR, 1994, p. 110-132). Seguindo os passos de Graciliano Ramos, faremos uma reflexão de nós mesmos nos conflitos inerentes às nossas interpretações, a exigirem sempre um distanciamento crítico e um pertencimento tradicional (RICOEUR, 1998, p. 10-13). Talvez, nesta tarefa de lembrar de abrir os olhos para os símbolos que nos perpassam, possamos viver autenticamente nossa busca por justiça. Todavia, somente reconheceremos onde estamos ao nos apropriarmos conscientemente de nossas leituras através das objetivações particulares de nossas expressões simbólicas. Não podemos fugir de nós mesmos, tampouco de onde estamos e de onde falamos; portanto, exige-se de nós uma *“digressão de nossos símbolos”* (RICOEUR, 1991, p. 122-124), meios de apropriação a partir dos quais podemos adentrar a tarefa da compreensão. As formas simbólicas em que as noções do Justo se apresentam nas narrativas e nos escritos de Graciliano Ramos permitem aos leitores um diálogo entre identidades e diferenças no tecido da intriga narrativa nas múltiplas intersecções do discurso crítico (RICOEUR, 2005, p. 391-452). A objetificação simbólica da Justiça propicia a eclosão do pensamento sobre o Justo e este somente pode se expressar por mediações simbólicas nas teias da linguagem.

Não nos provê a obra e a vida de Graciliano Ramos perguntas essenciais e substanciais sobre a Justiça para o nosso viver pessoal e comunitário nos dias atuais? Não evita o autor alagoano à tentação de reduzir a Justiça a uma série de premissas e regras sistemáticas

básicas? Não nos alerta para o tratamento tendencioso e seletivo para com as pessoas na mesma estratificação social e ação distinta para com aquelas que nos diferenciamos? Não acusa aos poderosos de explorar as camadas mais empobrecidas da população apenas para o benefício próprio? São estas algumas das indagações platônicas que persistem em nossas discussões acadêmicas sobre o Injusto, o Justo e a Justiça<sup>30</sup>, as quais estão presentes na biografia, na bibliografia, na autobiografia e na recepção crítica de Graciliano Ramos. E assim a presente investigação acadêmica em curso está justificada. Não é possível abordar as Teorias da Justiça sem uma contextualização, com o risco de belos discursos vazios. A partir de nossas leituras do texto de Graciliano Ramos, rememoramos nossas primeiras experiências com o Injusto, com o Justo e com a Ideia de Justiça. Tal atestação nos induz a especular sobre aquilo que faz com que algo seja injusto ou justo, requerendo de nós a árdua tarefa da perplexidade perante os variados caminhos da intelectualidade ocidental sobre o tema. Guiados pela nossa *con-fusão* de horizontes, entre o pretérito de Graciliano Ramos e nossa semelhante situação atual, deixemos os textos e a vida do autor nos perscrutar de nossa mais íntima personalidade até a nossa mais pública intersubjetividade. Para tal, escolhe-se uma possibilidade hermenêutica-fenomenológica para que o sentido de Justiça em Graciliano Ramos possa ser apreendido.

A abordagem hermenêutica-fenomenológica de Paul Ricoeur propicia uma importante referência teórica contemporânea em que o cometimento moral se encontra diretamente associado a um estudo da constituição simbólica de si e da sociedade, mediante diversas formas de expressão e de *reconhecimento*<sup>31</sup>. Neste sentido, o filósofo francês auxilia na exposição de uma ferramenta mental para a leitura das obras literárias de Graciliano Ramos no contexto nacional, permitindo-nos investigar os meios pelos quais a narrativa, em seu ato configurante no tecer da intriga, mimeticamente proporciona os elementos interpretativos para uma apreensão do *prefigurado* e do *refigurado* no texto<sup>32</sup>. Ademais, seguindo os estudos

---

<sup>30</sup> As três últimas perguntas são paráfrases do registro platônico dos diálogos entre Céfalo, Polemarco e Trasímaco, respectivamente: “dizer a verdade e restituir o que se tomou”; “dar a cada um o que se deve” e “o interesse do mais forte”(PLATÃO, 2014, p. 331b; 331e;338c).

<sup>31</sup> Em sua autobiografia, Ricoeur atesta a importância de suas reflexões a respeito dos símbolos, especialmente em suas interfaces com as decorrências teóricas de algumas tradições fenomenológicas e suas investigações do pensamento crítico emergente dos *mestres da suspeita*, mas também o conflito com algumas tendências estruturalistas em consonância com a chamada *virada linguística* (RICOEUR, 1997, p. 39-45). A estas considerações, somam-se suas tentativas de uma *pequena ética* no contexto de uma *hermenêutica de si*, em uma passagem entre o *humano falível* e o *humano capaz*.

<sup>32</sup> Após avaliar o conflito entre as interpretações, a inserção da subjetividade em detrimento de um modo naturalizado de entendimento das ações e estudar os níveis de orientação pessoal e social no ato interpretativo, Ricoeur discute uma concepção tri-partidária da *Mimesis* em que exista uma mediação no ato de configurar um texto com suas bases temporais de formação simbólica e sua recepção no âmbito prático da constituição

feitos sobre *o voluntário e o involuntário*<sup>33</sup>, mas também as reflexões a respeito da *ipseidade, da alteridade e da igualdade* iniciada em *O Si-mesmo como um Outro*, perpassando algumas de suas obras até *O percurso do Reconhecimento* (RICOEUR, 2005), a *hermenêutica de si* nos contextos de vida nos ajuda a investigar as características biográficas e as formas de expressão de um *eu inventado pela via literária* nas autobiografias de Graciliano Ramos. Desta maneira, *o desejo de viver bem com os outros em instituições justas* (RICOEUR, 1991, p.125; p.200-202; RICOEUR 2008, p. 60-62) requer um reconhecimento de si e do outro nas diferentes maneiras de integrar criticamente o recebido de nossas tradições em nossas constituições simbólicas. Dos temas decorrentes da vida e da obra de Graciliano Ramos, os questionamentos sobre a ação justa e os meios de instauração da Justiça existem na área limítrofe entre o texto e a ação. Na apreensão do verdadeiro na história, em seus modos intersubjetivos e comunitários, as contingências de nossas expressões bem localizadas nos remetem a uma experiência primordial em que, a exemplo da *Alegoria da Caverna* platônica, a razão teórica e a razão prática se relacionam na promoção do Vero e do Justo. Nas palavras de Ricoeur:

Assim, o verdadeiro não é dito sem o justo, nem o justo sem o verdadeiro. Faltaria dizer a beleza do justo e do verdadeiro e sua junção harmoniosa naquilo que os gregos chamavam *tó kalón kagathón*, o belo-e-bom, horizonte último do justo (RICOEUR, 2008, p.18).

## Referências

ALAGOAS. **Prefeitura Municipal de Palmeira dos Índios**. Relatório ao Governador do Estado de Alagoas. 1929. Disponível em: [https://pt.wikisource.org/wiki/Relatorio\\_ao\\_Governador\\_do\\_Estado\\_de\\_Alagoas](https://pt.wikisource.org/wiki/Relatorio_ao_Governador_do_Estado_de_Alagoas); Consultado em 04/07/2017 entre às 16 e 18h.

ALAGOAS. **Prefeitura Municipal de Palmeira dos Índios**. Relatório ao Governador do Estado de Alagoas. 1930. Disponível em: [https://pt.wikisource.org/wiki/2.%C2%B0\\_Relatorio\\_ao\\_Sr.\\_Governador\\_Alvaro\\_Paes](https://pt.wikisource.org/wiki/2.%C2%B0_Relatorio_ao_Sr._Governador_Alvaro_Paes). Consultado em 04/07/2017 entre às 16 e 18h.

---

histórica. Ao promover “integração” e “atualidade” no âmbito da mediação simbólica, o texto expressa e *refigura* um mundo (RICOEUR, 1994, p. 85-132).

<sup>33</sup> Tais considerações se encontram em Paul Ricoeur desde os seus interesses iniciais em Filosofia, possuindo maior atenção na associação entre *linguagem, símbolo e interpretação* (RICOEUR, 1997, p. 22-31; Ricoeur, 2008, p.344-458; p. 494-505). Estas considerações propiciam diferentes interpretações de si e da cultura, em suas variadas *objetificações* da vontade e da intersubjetividade humanas.

- BENJAMIN, Walter. The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ARENDT, Hannah (Org.). **Illuminations**. London: Jonathan Cape, 1970, p. 217-252.
- BETT, Richard. The Sophists and Relativism. **Phronesis** v.34 n.2, p.139-169, 1989.
- BOUCHER, David. **The Social Contract from Hobbes to Rawls**. New York: Routledge, 1994.
- DONNER, Wendy. Mill's Utilitarianism. In: SKORUPSKI, John (Org.). **The Cambridge Companion to Mill**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 255-292.
- DRIVER, Julia. **Consequentialism**. London: Routledge, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. **Being and Time**. Albanu: SUNY Press, 2010.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor, **Dialectic of Enlightenment**. Stanford: University Press, 2002.
- HUTCHINSON, D.D. Ethics. In: BARNES, Jonathan (Org.). **The Cambridge Companion to Aristotle**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.195-232
- KENNEDY, Rebecca. **Athena's Justice: Athena, Athens and the concept of Justice in Greek Tragedy**. New York: Peter Lang, 2009.
- KERFERD, G.B. **The Sophistic Movement**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- KOSMAM, Aryeh. Justice and Virtue: The Republic's Inquiry into Proper Difference. In: FERRARI, G.R.F. **The Cambridge Companion to Plato's Republic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 116-137;
- MCINERNY, Ralph. Ethics. In: KRETZMANN, Norman e STUMP, Eleonore. **The Cambridge Companion to Aquinas**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 196-216.
- PERELMAN, Chaïm. Concerning Justice. In: **Justice, Law and Argument: Essays on Moral and Legal Reasoning**. Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1980, p. 1-23.
- PLATÃO. **A República**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2014
- POPE, Stephen. Natural Law and Christian Ethics. In: GILL, Robin (Org.). **The Cambridge Companion to Christian Ethics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 77-95.
- RAMOS, Graciliano. **Caetés**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1952a
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1953.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1952b.
- RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1952c.
- RAMOS, Graciliano. **Insônia**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1952d.
- RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**. Rio de Janeiro, Record, 1989.

- RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere 1**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- RAMOS, Graciliano. **A Terra dos Meninos Pelados**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- RAPHAEL, D.D., **Concepts of Justice**. Oxford: Oxford University Press, 2004,
- RICOEUR, Paul. **Autobiografia Intelectual**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997,
- RICOEUR, Paul. **Do Texto à Acção**. Porto: Rês-Editora, 1991.
- RICOEUR, Paul. **Freud and Philosophy: An Interpretation**. Delhi: Motilal Barnasidaa, 2008
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologia**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990,
- RICOEUR, Paul. **Metáfora Viva**. São Paulo: Loyola, 2005, 391-452.
- RICOEUR, Paul. **O Conflito das Interpretações**. Porto: Rês-Editora, 1998.
- RICOEUR, Paul. **O Justo 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- RICOEUR, Paul. **O Justo 2**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um Outro**. Campinas: Papirus, 1991.
- RICOEUR, Paul. **Percurso do Reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2005.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa I**. Campinas: Papirus, 1994.
- RIPSTEIN, Arthur. Kant on Law and Justice. In: HILL, Thomas (Org.). **The Blackwell Guide to Kant's Ethics**. Malden: Blackwell Publishing, 2009, p. 161-178.
- SANTAS, Gerasimos. Methods of Reasoning about Justice in Plato's Republic. In: SANTAS, Gerasimos (Org.). **The Blackwell Guide to Plato's Republic**, Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 125-145
- SCHNEEWIND, J.B. Autonomy, obligation, and virtue: An overview of Kant's moral philosophy. In: GUYER, Paul (Org.). **The Cambridge Companion to Kant**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 309-341.
- SHIELDS, Christopher. Plato's Challenge: The Case against Justice in Republic II. In: SANTAS, Gerasimos (Org.). **The Blackwell Guide to Plato's Republic**, Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 63-83.
- TALIAFERRO, Charles. The Project of Natural Theology. In: CRAIG, William e MORELAND, J.P.(Org.). **The Blackwell Companion to Natural Theology**. Malden: The Blackwell Publishing, 2009, p. 1-24.
- VEGETTI, Mario. **A Ética dos Antigos**. São Paulo: Paulus, 2014.
- WETHERBEE, Winthrop. The School of Chartes. In: GRACIA, Jorge e NOONE, Timothy (Org.). **A companion to Philosophy in the Middle Ages**. Malden: Blackweel Publishing, 2002, p. 36-45.

YOUNG, Charles. Aristotle's Justice. In: KRAUT, Richard. **The Blackwell Guide to Aristotle's Nichomachean Ethics**. Malden: Blackwell, 2006, p. 179-197.

**THE METAMORPHOSES OF UNJUST, JUST AND JUSTICE IN THE  
LIFE, WORK, AND THOUGHT OF GRACILIANO RAMOS THROUGH  
THE HERMENEUTIC-PHENOMENOLOGICAL PHILOSOPHY OF  
PAUL RICOEUR**

**Abstract**

The purpose of this research is to expose the conceptions of Justice in their symbolic constitutions in Graciliano Ramos' narratives; in his autobiographic fiction as well as in his historical reality. A phenomenological hermeneutic approach, based on critical evaluations of Paul Ricoeur's thoughts, scrutinizes recognizable forms of social injustices, which long for a just social order through systematic speeches on Justice that explore Ramos' bibliography and biography. The essay follows a trifold exploration: (1) a brief presentation of Theories of Justice, emphasizing different ways in which ethical systems, moral attitudes, political considerations and human actions are interconnected in different layers of human rationality; (2) an attesting to multiple mediations among Ramos' *biography*, *bibliography*, *literary autobiography* and *the critical reception of his works*; and (3) a formal methodological discussion is paramount and this article focuses on Ricoeur's hermeneutical phenomenology, especially communicative acts, symbolic forms, and literary expressions that promote human recognition in particular cultural contexts.

**Keywords**

Justice. Graciliano Ramos. Paul Ricoeur. Phenomenology. Hermeneutics.

---

Recebido em: 15/06/2019

Aprovado em: 18/02/2020

# “Saber ser é tão difícil como saber escrever” – o leitor (de) António Lobo Antunes

Graziele Maria Valim<sup>34</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Diana Navas<sup>35</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

## Resumo

A partir da leitura de *Deste viver aqui neste papel descripto: cartas de guerra* (2005), de António Lobo Antunes e dos romances iniciais do autor, o presente estudo tem um duplo objetivo: discutir o tipo de leitor almejado por António Lobo Antunes para a leitura de seus romances, bem como apresentar o próprio leitor António Lobo Antunes, tal como ele figura em suas obras. Para a realização deste intento, recorreremos, em especial, às reflexões de Barthes (1987), Piglia (2006), Antonio Candido (2011) no que concerne às suas investigações em relação ao leitor. A leitura empreendida permite-nos observar que Lobo Antunes revela-se como um leitor ávido, voraz e, principalmente, crítico, que, mais do que incitar o leitor a assumir um papel ativo de coautoria – visto a ele caber a (re)construção de sentidos possíveis na narrativa – destina a ele a tarefa de tornar-se capaz de ler o mundo e a si mesmo.

## Palavras-chave

António Lobo Antunes. Cartas da Guerra. Leitor. Coautoria.

<sup>34</sup> Doutoranda e mestre, com financiamento CAPES, em Literatura e Crítica Literária na linha de tradição e novas perspectivas estético-culturais, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

<sup>35</sup> Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

## 1 Considerações iniciais

Para que possamos discutir sobre o leitor (de) António Lobo Antunes, faz-se necessário construirmos perguntas como: Há alguma forma correta de leitura? Como se deve ler um livro? A leitura precisa, necessariamente, ser um ato de prazer? Marcel Proust proclama que “a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar” (2003, p. 35). Já Virginia Woolf (2014) no ensaio intitulado *Como se deve ler um livro?*, escrito em 1925, ressalta que assim como os animais de mesma espécie são diferentes, possuindo pelos escuros ou claros, os livros também o são, diferindo-se entre si e exigindo, cada um à sua maneira, diferentes modos e planos de leitura. Logo, continua Woolf (2014, p. 74), para se obter êxito dentre os inesperados acasalamentos de espécies de livros, com suas variadas imbricações de gêneros, intertextos, é preciso que o leitor acompanhe o escritor na sua experiência, seja seu camarada e dispa-se de julgamentos, planos e expectativas, devendo sempre ler um livro como se estivesse a escrevê-lo.

A partir dessas considerações e tendo em vista a polissemia do verbo ler, o qual permite ampla exploração por diferentes vieses, a proposta desse artigo é dialogar sobre o papel que a leitura figura na escritura de António Lobo Antunes, bem como o tipo de leitor almejado pelo escritor. Por meio das narrativas aqui estudadas, pretendemos evidenciar que em António Lobo Antunes a leitura, assim como a escrita, trata-se de uma arte. Para experienciar essa arte o leitor precisa praticá-la, deixar-se imergir no mar de signos, nadar em meio aos significantes que estão entrelaçados pelos fios da linguagem e morar no espaço entre o real e o imaginário, pois, de acordo com Piglia: “Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler” (2006, p. 29).

## 2 O escritor-leitor e o leitor-escritor

António Lobo Antunes é um daqueles escritores que decidiu desvendar o mundo a outros homens para que estes não aleguem ingenuidade e, conseqüentemente, isenção de responsabilidade perante suas existências (SARTRE, 2004). É sobretudo um leitor ávido, voraz, que vê na leitura e literatura companheiras capazes de abrir as janelas da manhã, tais como os poemas de Ezra Pound que mostram o mais profundo de todos nós, “num maravilhamento de revelação: a certeza de ter topado um companheiro de viagem em banco à primeira vista vazio e a alegria da partilha inesperada” (ANTUNES, 2009, p. 53).

Em *Deste viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra* (2005) – um compilado de missivas escritas à sua primeira mulher, enquanto esteve atuando na Guerra de Angola entre 1971 e 1973 –, o leitor tem diante de si textos de um escritor jovem e incipiente, em formação. Esse rapaz, diferente do jovem Proust que se aventurava por alamedas onde era impossível de ser encontrado, imerso numa imagem bucólica “olhando aspargos, a cercadura dos pés de morango, o lago, onde, [...] o silêncio era profundo, o risco de ser descoberto quase nulo, a segurança mais doce [...]” (2003, p. 21), inebriou-se e fartou-se de leituras durante uma “dolorosa aprendizagem da agonia” (ANTUNES, 2010, p. 36), em meio a bombardeios, mortes e destruições. Entretanto, suas leituras não eram somente para promover o alento necessário ao apaziguamento da solidão nos campos de batalha, antes, buscava criar um texto maior, capaz de realizar um movimento de travessia (BARTHES, 2004), que somente quando nos voltamos para o todo, isto é, suas obras várias, nos damos conta. Com mais de trinta livros publicados, incluindo crônicas, romances, livro ilustrado para crianças, o autor afirma que o conjunto de seus romances constitui uma única obra, pois

[...] não são histórias, não são romances. São um trabalho de desmedida ambição que levará tempo a ser entendido [...]. Cada título é uma parte de um todo que deveria idealmente ser lido pela ordem em que os diversos segmentos foram publicados, de modo a compreender-se a sua unidade e a forma como cada um deles se encaixa no todo. Claro que exigem muito do leitor mas exigiram muito mais de mim. Não é uma comédia Humana à Balzac, com todo o respeito que por ele tenho, nem uma Recherche como a de Proust, nem um Decameron. Longe disso. É, na minha cabeça, o Livro Total, e não voltarei mais a este assunto. (ANTUNES, 2016)

Para construir essa obra única, tudo o que passa, sente, lê, fala, vivencia e experiencia, será usado pelo autor como recurso de matéria para sua escrita. As epístolas estão inundadas de lirismo, metáforas, hipérboles, epítetos, prolepses que vão muito além de um amante que nas primeiras cartas encontra-se sozinho, chorando a ausência de sua amada esposa. Esse sujeito vai se moldando, usando a solidão a seu favor, fazendo dela e da escrita práticas ativas, um atarefamento, criando, então, ficção com múltiplos papéis – dúvidas, recriminações, desejos, melancolias – (BARTHES, 2003).

Quando mergulhamos nas cartas de Lobo Antunes, encontramos um leitor que está à procura do seu jeito próprio de dizer as coisas. É um escafandrista, um leitor apaixonado, extremo e compulsivo que precisa ler, fazer comparações das obras lidas a fim de poder tecer seus próprios romances:

O meu trabalho aqui é imenso. A população enche-me a manhã, e tenho de deixar para a tarde a consulta aos militares, o que me rouba tempo para a história, que, por sua vez, lá vai mancando página a página. Talvez o essencial seja escrever, ganhar

um hábito e um convívio com as palavras, como quem faz exercícios de piano. O livro do Butor que me mandaste é uma espécie de John dos Passos, escrito segundo a técnica simultaneísta, e deve ser uma das primeiras obras do tipo, ainda sem novidades de espécie alguma. O do Beckett tira frases inteiras do Molloy, e é bastante mais fraco. De qualquer forma não penses que fizeste más compras. Tenho gostado muito de os ler e têm-me feito muito bem. (ANTUNES, 2005, p. 139)

Nesse excerto, é possível perceber que há uma composição atenta à sua própria produção. O jovem de olhar criterioso, torna-se um cientista que busca o novo, algo que ainda precisa ser descoberto, como ao referir-se à novidade encontrada na obra de Butor – “deve ser uma das primeiras obras do tipo, ainda sem novidades de espécie alguma”. A cada epístola, Lobo Antunes vai tornando-se cada vez mais crítico de si e dos outros, do mundo, do tempo, da palavra. Como pode confiar somente em si, a respeito do que escreve, deixa de lado a guerra, que mais tarde vomitará em *Os cus de Judas*, para embrenhar-se no trabalho crítico dos textos:

Recebi as tuas críticas e comentários aos bocadinhos de péssima prosa que copiei para ti. Eu gostava de a fazer, mas não tenho sido capaz de nada. Tudo corre certo, acho que está bem, é mais ou menos o que eu quero que ela seja (o que já não é mau), mas tem muito que emendar, corrigir, ampliar, sei lá. Estou farto de fazer porcarias. Esta tem de ficar decente. Falta-me agora a faísca, e não sei quando voltará. De resto estes curtos-circuitos são habituais em mim. Nada de especial, portanto. Mas cada palavra tem de ser medida 30 vezes.

Veio o Almada e o Cortázar. O Almada é mau, mas tem de ler-se. Diferente, para pior do que eu calculava. Eu, se os tivesse escrito, não tinha a lata de publicar quase nenhum dos livros que já li. O Cortázar incluído. Apesar de tudo, e sem grande imodéstia, sou melhor que esses gajos todos. Mas gostava de ler o *Paradiso* e mais escritores sul-americanos, que correm paralelamente a mim. Isso é um facto. O mesmo modo de, não é? (ANTUNES, 2005, p. 272)

São várias as missivas em que o autor se dedica a pedir críticas à esposa sobre suas narrativas e a dar suas opiniões a respeito dos livros que está lendo, desnudando, desta forma, o seu processo de formação leitora e oferecendo, ao leitor de sua obra, as referências que constituem sua biblioteca pessoal, as quais em muito contribuem para (des)velar o seu projeto estético. Essa oferta, contudo, não se faz de forma passiva. Ao leitor das obras de Lobo Antunes são feitas grandes exigências, uma vez que a ele compete, entre outras habilidades, (re)conhecer variadas referências em seus textos, verdadeiros mosaicos construídos a partir das mais diferentes relações intertextuais, como podemos verificar em *Memória de elefante* (2009), primeiro romance publicado pelo autor, em 1979, e em mais um excerto da obra de cartas:

O olhar intensamente azul do porteiro-cobrador, que assistia sem entender a uma maré-baixa de revolta que o transcendia, embrulhava-o num halo de anjo medieval

apaziguante: um dos projectos secretos do médico consistia em saltar a pés juntos para dentro dos quadros de Cimabue e dissolver-se nos ocre desbotados de uma época ainda não inquinada pelas mesas de fórmica e pelas pagelas de Sãozinha: lançar mergulhos rasantes de perdiz, mascarado de serafim médio, pelos joelhos de virgens estranhamente idênticas às mulheres de Delvaux, manequins de espanto nu em gares que ninguém habita. (ANTUNES, 2009, p. 11-10)

No que se refere aos livros que me mandaste, ainda não os vi. [...] Vou lendo (relendo) os do Eleutério. A Queda, de Camus, tem uma frase estupenda. Diz que o que caracteriza a nossa época é que substituímos o diálogo pelo comunicado. Como quem diz: aqui está a verdade; se não a aceitam, contamos com a ajuda da polícia para vos convencer...

A história, coitada, lá coxeia. Depois de amanhã acabo este calhamaço, se não houver novidades. Mas tenho de dar uma guinada nisto, de agitar as águas. Aquela Voyage do Céline! Caraças, que é o livro melhor que já li, com a Guerra e Paz e o Ivan Illitch. E o Kaputt, de que tanto gosto... E o processo. E o Updike, que não sei o que lhe falta para ser tão grande como o Faulkner. Que conversa esta! Lá estou eu com os meus fantasmas, não é? (ANTUNES, 2005, p. 321)

Podemos afirmar então, que leitura e escrita também são protagonistas nas obras do autor, visto exigirem daquele que lê, não somente o acompanhamento do plano prévio do texto, mas o conhecimento de outras artes que vão além da literatura. Quanto mais escreve, mais esse jovem escritor-narrador-leitor, que estoura “literalmente, de palavras. De frases, de ideias” (ANTUNES, 2005, p. 202) esvazia-se de histórias, de personagens, de seu eu. Ele passa a tomar forma, reverberando-se também em narrativas como *Os cus de Judas*, segundo romance do escritor, publicado em 1979.

Por meio da leitura da obra de cartas e dos primeiros romances, percebemos a trajetória de um mesmo eu, leitor e escritor, que migra das cartas para a ficção. Enquanto na obra de cartas há a presença da mulher amada – sua primeira leitora – como símbolo da vida, do preenchimento de uma solidão pungente tal como a leitura, em *Memória de elefante* ela é representada como a imagem esmaecida da felicidade impossível de ser alcançada no real. É nesse sentido que escrita e leitura assumem, portanto, o protagonismo, visto serem as únicas capazes de receber e representar as dores, a vida, de aceitar o silêncio dos fragmentos que restaram do ex-alferes:

E porque é que só sei gostar, perguntou-se examinando as bolhas de gás pegadas à parede de vidro, porque é que só sei dizer que gosto através dos rodriguiños de perífrases e metáforas e imagens, da preocupação de alindar, de pôr franjas de crochet nos sentimentos, de verter a exaltação e a angústia na cadência pindérica do fado menor, alma a gingar, piegas, à Correia de Oliveira de samarra, se tudo isto é limpo, claro, directo, sem precisão de bonitezas, enxuto como Giacometti numa sala vazia e tão simplesmente eloquente como ele: depor palavras aos pés de uma escultura equivale às flores inúteis que se entregam aos mortos ou à dança da chuva em torno de um poço cheio: chiça para mim e para o romantismo meloso que me corre nas veias, minha eterna dificuldade em proferir palavras secas e exactas como pedras. (ANTUNES, 2009, p. 105)

Esse narrador, que só sabe amar *a e através* da escrita, mesmo tendo saído de Angola, não conseguiu retornar para si mesmo e nem para a família. Ele continua lutando em outras guerras: “Porque será que continuamente me recordo do inferno, interrogou-se ele: por de lá não ter escapado ainda ou por o haver substituído por outra qualidade de tortura?” (ANTUNES, 2009, p. 107-108). É a luta com o texto e suas memórias – a fim de entender, (re)aprender o caminho para si e que poderá levá-lo ao outro, mas sem chamar por ninguém “porque (sabia-o) há travessias que só se podem efectuar sozinho, sem ajudas, ainda que correndo riscos de ir a pique numa dessas madrugadas de insónia” (ANTUNES, 2009, p. 123).

Essa guerra, ou tortura, representada em *Os cus de Judas* (2010), é a representação metonímica da sociedade portuguesa após a Revolução dos Cravos. Por meio do romance, o autor nos dá a conhecer o íntimo caótico de um ex-combatente na Guerra de Angola, que faz uso de músicas, quadros, filmes, personalidades consagradas para (re)construir, por meio da escrita, o diário coletivo de uma geração e, ao mesmo tempo, criar um antídoto para sobreviver à inexorabilidade do tempo, das mortes que presenciou, do desenraizamento que o leva a não pertencer a ninguém e a lugar algum, ao ressequir dos sentimentos e das coisas que o rodeiam:

No cu de Judas, oculto por uma farda de camuflado que me fornecia a aparência equívoca de um camaleão desiludido, adia a minha partida para Estocolmo a bordo de um barco de papel impresso, para viajar de helicóptero, de balões de plasma entre os joelhos, a recolher da mata os feridos das emboscadas, que sobreviventes estupefactos erguiam à maneira dos corpos brandidos dos náufragos. (ANTUNES, 2010, p. 45)

[...] sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma Europa repleta de furúnculos de palácios e pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontado com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já, anos antes, no trompete solar de Louis Armstrong, expulsando a neurastenia e o azedume com a musculosa alegria do seu canto. A essa hora, na minha cidade castrada pela polícia e a censura, as pessoas coagulavam-se de frio nas paragens dos autocarros, a soprarem adiante da boca o vapor de água dos balões das legendas de uma história de quadrinhos que o Governo proibia. (ANTUNES, 2010, p. 47)

Nesses excertos, o eu ficcional busca denunciar a crueldade da guerra não somente pelos fatos que verte em forma de um vômito testemunhal, mas por meio de anamorfoses, de subversões da linguagem em que todo o sistema é atacado de uma forma lírica e altamente metafórica. É um texto que não tem a “frase por modelo; é amíude um potente jato de palavras, uma fita de infralíngua” (BARTHES, 1987, p. 12), que usa a poeticidade, como em “Europa repleta de furúnculos de palácios e pedras da bexiga”, para transtornar e escandalizar o leitor.

O leitor de *Os cus de Judas*, assim como o do livro *Cartas da Guerra*, é confrontado a todo instante não somente com as angústias e destruições causadas pela guerra, mas pela dor e prazer advindos da leitura e escrita, frequentemente representados pela figura feminina. Nas duas obras, os narradores, com frequência, aludem seus textos de construções sexuais, que tendem a denotar a sua relação com a palavra, criando um certo prazer de leitura acompanhado de algumas rupturas entre o culto e o obsceno, que poderiam, como afirma Barthes, a propósito de Sade, “moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática” (BARTHES, 1987, p. 10-11):

cheguei, vou subir a escada, a arrastar a mala atrás de mim, abrir a porta, entrar, dissolver-me nos teus braços há tanto tempo sós, ver nascer a manhã na janela estreita do tecto, ao teu lado, assistir à chegada de anjo do padeiro, vou tocar na tua pele, as tuas pernas, o intervalo macio e tenro e côncavo das coxas, o espaço claro que separa os seios [...], vou entrar em ti devagar até ao fundo, apoiado nos braços estendidos para assistir à alegria gritada do orgasmo [...] (ANTUNES, 2010, p. 85)

[...] como gostaria de voltar depressa para poder ver-te, tocar-te, falar-te, meter a minha chave na fechadura do teu corpo, a língua na tua boca, a apertar-te o peito com as mãos, morder-te o pescoço, voar, lembro-me de pormenores absurdos, do sinal do peito do teu pé, do teu dente de ouro, do canal da tua nuca, e gosto absurdamente de todos: minha senhora, eu amo-a. (ANTUNES, 2005, p. 20)

A figura feminina nessas obras é a metonímia do fazer literário, do ato de criação. O autor e leitor António Lobo Antunes, que já afirmou em entrevista não conseguir viver sem escrever: “eu posso conceber a minha vida sem tudo – sem as minhas filhas e as outras pessoas de quem gosto – mas não sem escrever” (ARNAUT, 2008, p. 248), denota um trabalho tão intenso com a arte da escrita, que a sente desde um instrumento de tortura: “fora ela a primeira pessoa a amá-lo inteiro [...] a encorajá-lo a escrever, pagasse o preço que pagasse por essa quase tortura sem finalidade aparente de meter um poema ou uma história num quadrado de papel” (ANTUNES, 2009, p. 63-64), a um objeto de gozo, que é sentido, ou melhor, transmigrado, por meio de seu eu ficcional: “eu masturbava-me no quarto sob a fotografia colorida da equipa do Benfica, na esperança de vir a ser um dia o Águas da literatura, que de cócoras, ao centro, desafiava o universo com o orgulho de mármore de um discóbulo triunfal” (ANTUNES, 2010, p. 45).

A escrita é a única que poderá amar e receber, verdadeiramente, o narrador dessas obras, e para a qual ele poderá dizer em plenitude, embora não sem dor: “amo a vocês todos (palavras, giros, frases, adjetivos, rupturas: de cambulhada: os signos e as miragens de objetos que eles representam” (BARTHES, 1987, p. 13). Esse eu ficcional, que ama as palavras e faz delas sua razão de viver, não se contentará em guardar para si toda a dor que sente ao “deitar

palavras no papel com a ternura de quem deita um filho” (ANTUNES, 2005, p. 202). Nas narrativas há o cultivo de um estilo e atmosfera bastante intrínsecos, que tem a intenção de exaurir, perturbar, desafiar o leitor que decidir aventurar-se por suas páginas. Isso porque, intensamente preso e atento ao ato da escrita, Lobo Antunes adensa o que ele chama de “antropofagia através da fome continuada” (ANTUNES, 2002, p. 111), realizando não somente um devoramento de tudo que o rodeia para fins de elaboração estético-literária, seja das artes em geral ou do cotidiano, mas uma ruminação obsessiva e intensa de um real outro, que não o nosso.

Em Lobo Antunes, leitura e escrita devem ser parte de um processo inerente à vida do leitor, tal como a arte, que também necessita de processos para ser desenvolvida. O autor força o leitor a reconhecer o artifício, o duro trabalho que o texto reivindica, a conhecer os “bastidores” da criação, tornado-o “aquela personagem que está no palco (mesmo clandestinamente) e que sozinha ouve o que cada um dos parceiros do diálogo não ouve; sua escuta é dupla (e, por isso, virtualmente múltipla)” (BARTHES, 2004, 40-41). Em outras palavras, é também exigindo que esse leitor assuma a função de um cocriador da obra que está lendo, com a intenção de aproximar suas experiências afetivas, sua realidade de mundo ao mesmo tempo em que as aproxima da realidade ficcional. O leitor fica então, imerso em um universo que não é dominado por ele, mas que o desafia a todo instante de forma paradoxal – à medida que a história vai sendo construída, é preciso que ele assuma uma postura interpretativa, de crítico e de criador – projetando-o para uma estética que Cristina Robaldo Cordeiro, no artigo *Procura-se leitor* (2003), denomina de desprazer. Segundo a autora, o leitor de Lobo Antunes é projetado em voo para as coisas, precisando sentir o medo e o gostar desse medo que tem; precisa sentir-se desamparado até que volte a ter os pés em terra novamente e, nesse ciclo, necessita voltar a voar, a ter medo, a gostar e reiniciar tudo novamente, pois o desprazer

está então nesse «pânico feliz» do confronto com a própria ambivalência da vida, de uma vida devorada pelos objetos, desfigurada pelos outros, que tornam relativo o valor absoluto dos termos que compõem (do amor, da liberdade, da verdade, da morte), no desassossego de uma escrita que privilegia a ambiguidade no próprio gesto de fazer ficção e concilia a desmesura e o segredo, o excesso do dizer e o não-dito. (CORDEIRO, 2004, p. 126)

Desse modo, o leitor de *Os cus de Judas*, é levado, a todo instante, a “ler levantando a cabeça” (BARTHES, 2004, p. 26), pois a narrativa força a sua interrogação em meio a sua estrutura descontrolada e subversiva. Esse texto, que está sendo produzido pelo autor no

mesmo instante em que também é (re)escrito pelo leitor, instaura dúvidas acerca do real e do ficcional, evidenciando que assim como a realidade e seus valores são relativos, o texto também pode ser:

Estendido numa cova à espera que o ataque acabasse, olhando as hirtas silhuetas de chapéu alto dos eucaliptos idênticas a fúnebres testemunhas de duelo, de G3 inútil no suor das mãos e cigarro cravado na boca como palito em croquete, descobri-me personagem de Becket aguardando a granada de morteiro de um Godot redentor. Os romances por escrever acumulavam-se-me no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças dispares que eu não lograria reunir [...]. (ANTUNES, 2010, 50-51)

Esse narrador-protagonista está narrando sua realidade por meio de uma outra realidade, que seria a de um personagem de Beckett, o qual no mesmo instante, volta para sua realidade anterior para nos falar dos livros que estavam se aglutinando em sua memória. Isso provoca dúvidas, pois não sabemos se o romance que estamos lendo e que ele está nos narrando pode ser o que esse narrador estava acumulando em sua memória. E, nesse jogo, percebemos que há uma comunicação entre a ficção e a realidade que é elaborada tanto para fora quanto para dentro do texto, permitindo diferentes níveis de ficção.

O que presenciamos enquanto leitores, a respeito não somente dos primeiros romances de Lobo Antunes, mas de suas demais obras, é que o autor cria jogos com o fazer literário. Ele testa a nossa perseverança e o nosso auto-controle em não fecharmos o livro quando nos deparamos com uma sintaxe truncada, hostil, que desenreda e constrange, a qual talvez constranja porque desenreda, num ciclo vertiginoso e vicioso, capaz de deixar frustrado, até mesmo, um leitor experiente. Diante de uma escrita que se apresenta como um conjunto de estilhaços, de fragmentos, exige-se do leitor o abandono de sua passividade. A ele compete também unir as diversas peças do *puzzle* de que se compõem a sua escrita e (re)organizá-los, na tentativa de (re)criar sentidos possíveis para narrativas que se revelam como verdadeiros mosaicos.

Mais do que, no entanto, tentar reorganizar os fragmentos de que o texto e a vida são feitos, podemos afirmar que o leitor António Lobo Antunes, bem como o leitor que é projetado pelo autor para a sua obra – é um leitor que se conduz pela multiplicidade de possibilidades de leituras, que agrega a elas a sua experiência e que se torna, conforme sugere Piglia (2006), no experienciador final do sentido. Ou seja, um leitor que não se limita a receptor, mas assume o papel de “experienciador” e produtor de uma experiência estética.

Enquanto escritor, Lobo Antunes assume o papel de um médico de si e do mundo, pois o mundo, segundo Deleuze (1997, p. 13-14), é formado de sintomas cuja doença se confunde

com o homem. O autor parece desejar curar esse homem pela sua escrita, libertá-lo para que a vida possa fluir e ser fruída. Ao mostrar ao homem o caos interno e externo causados pela guerra, lembrando e relembando as destruições patrimoniais, físicas e mentais provocadas pela ambição de um governo, e como famílias foram separadas e destruídas quando os soldados retornavam perturbados e castrados emocionalmente, o autor quer que esse homem, leitor, promova uma revolução em si e do real que o circunda:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa [...] que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis. (ANTUNES, 2010, p. 65)

O Chiúme era o último dos cus de Judas do Leste, o mais distante da sede do batalhão e o mais isolado e miserável: os soldados dormiam em tendas cónicas na areia, partilhando com os ratos a penumbra nauseabunda que a lona segregava como um fruto podre [...]. Sessenta pessoas encerradas na sanzala alimentavam-se em latas ferrugentas dos restos de comida do quartel, mulheres acoradas sorriam para a tropa o riso vazio das efígies das canecas de loiça (ANTUNES, 2010, p. 66-67)

As obras de Lobo Antunes nos refletem no mesmo instante em que também nos dá a oportunidade de, juntamente com o autor-narrador-personagem, sermos os cocriadores de um outro eu, diferente daquele que éramos antes de iniciarmos as leituras de suas narrativas. Ao relatar os fatos desumanos que os soldados experienciaram na guerra, esse autor-narrador-personagem espera que seus leitores sejam afetados pela leitura, levantem a cabeça, reconheçam a si mesmos concomitante à conscientização da barbárie, a qual uma geração inteira de portugueses foi submetida. De maneira que nessa reverberação, isto é, da ação da obra no homem, haja a criação de um outro, permeado de humanização. E por humanização, entendemos, assim como Antonio Candido (2011, p. 182), o processo que confirma no homem aqueles traços que julgamos essenciais, como a prática da reflexão, a busca pelo saber, a apuração das emoções e do senso de beleza, a capacidade de refletir sobre os problemas da vida, compreendendo a complexidade do mundo e dos seres.

Assim como Antonio Candido (2011, p. 188) afirma que a literatura precisa tornar-se um direito de todo ser humano, pois corresponde a uma necessidade universal, algo indispensável à forma de nossos sentimentos, que organiza nossa visão de mundo e nos liberta do caos, Lobo Antunes acredita que ela deve ser tão básica ao homem como o pão que nos alimenta a cada dia:

Embora para mim escrever nunca tenha sido um acto de grande prazer, simplesmente quando não escrevo ando mais mal disposto, começo a ficar insuportável e depois é a tortura.

Mas é estar ao pé das pessoas e estar com elas. Lembro-me muitas vezes do Tchekov, [...] e na ideia que ele tinha da importância do acto literário, como este acto pode ser interveniente junto das pessoas e as pode ajudar. [...] no sentido de ajudar as pessoas a entenderem-se e de nos ajudar também a entendermo-nos um bocado melhor.

Isto é uma visão optimista e utópica, mas eu acho que não faz mal nenhum ser-se optimista e ser-se, se for necessário, um bocado utópico. [...] Eu penso que a escrita pode ir directamente ter com as pessoas simples. (Neruda falava também disto), e falar-lhes... Ser tão importante para elas como o pão, como queria o Neruda. Há-de haver um dia em que isso há-de acontecer, com certeza. (ARNAUT, 2008, p. 27-28)

Quando o direito à literatura é negado ao cidadão, também lhe é negado e restringido o direito de se livrar de sua condição de miséria física e espiritual. O que fica, à camada mais carente da sociedade, é a literatura de massa que não é capaz de livrar o homem de sua ignorância. Por isso, é que um escritor como António Lobo Antunes faz-se essencial dentro do estrato literário. Mesmo reconhecendo que seu estilo de escrita, em alguns momentos, torna-se entrave para alguns leitores: “Simplesmente há todo o problema da dificuldade da escrita e a minha é toda muito carregada de metáforas, eu sinto-a realmente muito barroca. [...] apesar de tudo, talvez seja possível chegar às pessoas através dessa maneira” (ARNAUT, 2008, p. 27), também sabe que é pelo seu interior, pelos seus círculos concêntricos que o leitor, aquele que se aventura a sentar-se ao lado dos demônios e por eles ser sufocado, também será o mesmo que, tendo fechado o livro, terá assento garantido ao lado dos anjos:

Caminhem pelas minhas páginas como num sonho porque é nesse sonho, nas suas claridades e nas suas sombras, que se irão achando os significados do romance, numa intensidade que corresponderá aos vossos instintos de claridade e às sombras da vossa pré-história. E, uma vez acabada a viagem

e fechado o livro

convalesça. Exijo que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance

ou poema, ou visão, ou outro nome que lhes apeteça dar

a fim de poder ter assento no meio dos demônios e dos anjos da terra.

(ANTUNES, 2002, p. 110)

A salvação por meio da escrita, a salvação por meio da literatura são uma coisa só, seja para o leitor ou para o escritor. Quando doa sua vida à escrita e torna-se autor de seu próprio dom de escrever – não basta querer, é preciso trabalhar para ganhar a tal familiaridade com as palavras – Lobo Antunes dedica-se não só à transformação do romance, mas à desse homem-leitor e também do mundo pelo viés da linguagem:

apetece-me fazer de cada página um barquinho de papel e deixá-lo navegar pelas sarjetas na esperança de que outra mão as receba como uma espécie de Índia onde

cheguei por acaso, juntamente com o ecozinho de um assobio no escuro e um sobrolho apreensivo da mãe. (ANTUNES, 2002, p. 125)

Ao contrário do que a escrita de Lobo Antunes possa parecer – piruetas com a linguagem –, ela não se conclui, mas incita sem dar respostas, cria um invólucro de sensações várias capazes de perturbar desde o leitor comum, descrito por Virginia Woolf (2007) – trivial, que lê para o seu próprio prazer, sem preconceitos, e distante da intelectualidade, muitas vezes assoberbada, do crítico –, até os denominados leitores puros de Piglia (2006, p. 21): o insone, sempre desperto, e o viciado, que não consegue parar de ler. Por isso, a leitura de suas obras precisa ser praticada, degustada em suas variadas formas e cocriada a partir de olhares ligeiros, dispostos renunciar à própria chave para utilizar aquela que o texto lhes oferece (ANTUNES, 2002, p. 109). Seja nos romances ou no livro de cartas, o que António Lobo Antunes faz é o uso de seu “assobio no escuro”, na tentativa de que alguém, algum leitor, responda ao seu chamado ou mesmo que encontre, por qualquer caminho pelo qual passar, alguma das páginas barquinhos que foram soltas por ele em suas obras.

### 3 (In)conclusões

“Minha própria vida de leitor está presente, e por isso este livro talvez seja o mais pessoal e mais íntimo dos que já escrevi” (2006, p. 182). Enunciada por Ricardo Piglia, em *O último leitor*, essa frase, certamente, poderia ter sido dita por António Lobo Antunes, um dos maiores expoentes da literatura contemporânea em língua portuguesa, em relação ao conjunto de suas obras e, neste estudo, mais especificamente sobre *Deste viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra e Os cus de Judas*. Isso porque, nessas narrativas, conforme intentamos demonstrar ao longo de nosso estudo, podemos verificar a figuração do autor como leitor em suas próprias obras, bem como delinear o leitor almejado/projetado por Lobo Antunes para seus romances. Dito de outra forma, o autor, nas obras em estudo, desnuda seu processo de formação leitora, oferecendo ao leitor as referências que constituem a biblioteca íntima desse ávido e voraz autor-leitor, referências essas que nos auxiliam no (des)velamento de seu projeto estético.

Por meio de um texto que se constrói a partir do diálogo não apenas com diferentes obras literárias, mas com diversas outras linguagens e referências históricas e culturais, Lobo Antunes convida o seu leitor a abandonar a passividade do ato da leitura e a assumir uma postura de coautor, uma vez que a ele destina-se a tarefa de (re)organizar os diversos estilhaços de que se compõem as narrativas, no intento de (re)criar sentidos possíveis.

Reconhecendo a leitura como atividade tão complexa e difícil como a escrita, Lobo Antunes vê em seu leitor um cúmplice, a quem cabe decifrar os enigmas dos seus romances por meio de um trabalho de reconhecimento de discursos ideológicos e estéticos que são, muitas vezes, sociais e históricos. Mais do que isso, no entanto, o autor convida o seu leitor a tornar-se não apenas um leitor do texto literário, mas um leitor de si e do mundo.

Ao realizar os “exercícios de piano”, transformando personagens em instrumentos de uma orquestra, criando uma sinfonia de palavras capazes de nos “fazer chorar sem nos oferecer um lenço” (ANTUNES, 2002, p. 125), o autor nos confere o papel de coautoria de nosso real. Cada página de suas obras literárias tornam-se espelhos que nos mostram não somente a nós próprios e o nosso presente, mas o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos e recordações (ANTUNES, 2013, p. 51). E ao nos vermos e depararmos com o espectro opaco de sentimentos plastificados que nos constitui, o autor pede que regressemos “desses espelhos como quem regressa da caverna do que era” (ANTUNES, 2002, p. 111), pois, ao que parece, este pode ser o único meio de conferirmos sentido à nossa realidade.

## Referências

ANTUNES, António Lobo. **Segundo livro de crónicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

\_\_\_\_\_. **D’este viver aqui neste papel descripto**: cartas da guerra. Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2005.

\_\_\_\_\_. **Memória de elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os cus de Judas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Livro de crónicas**. Alfragide: Dom Quixote, 2013.

\_\_\_\_\_. Até que as pedras se tornem mais leves que a água. In: **Visão**: Opinião. Edição digital, agosto, 2016. Disponível em: <<http://visao.sapo.pt/opinioao/2016-08-18-Ate-que-as-pedras-se-tornem-mais-leves-que-a-agua>>. Acesso em 04 de dez. 2017.

ARNAUT, Ana Paula. **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007**: Confissões do Trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: **Vários escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CORDEIRO, Cristina Robaldo. Procura-se leitor. In: CABRAL, Eunice (orgs.) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes (Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora)**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3 ed. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

WOOLF, Virginia. **O leitor comum**. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

\_\_\_\_\_. Como se deve ler um livro. In: **Ensaios escolhidos**. Trad. Ana Maria Chaves. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

## "KNOWING HOW TO READ IS AS DIFFICULT AS KNOWING HOW TO WRITE" - THE READER (OF) ANTÓNIO LOBO ANTUNES

### Abstract

Considering the reading of *Deste viver aqui neste papel descripto: cartas de guerra* (2005), from António Lobo Antunes and his early novels, the present study has a double objective: to discuss the type of reader intended by António Lobo Antunes for the reading of his novels, as well as to present the own reader António Lobo Antunes, as he appears in the works investigated. In order to achieve this aim, we refer in particular to the reflections of Barthes (1987) and Piglia (2006) regarding their investigations of the reader. The reading allows us to observe that Lobo Antunes reveals himself as an avid, voracious and, mainly, critical reader who, rather than only inciting the reader to take an active role of co-authorship - since he is in charge of (re)construct the possible meanings in the narrative – it is assigned him the task of becoming able to read the world and himself.

### Keywords

António Lobo Antunes. Cartas da Guerra. Reader. Co-authorship.

---

Recebido em: 31/06/2019  
Aprovado em: 05/02/2020

# Tornar-se escritora: uma reflexão sobre Louisa May Alcott e a sua reescrita de si em *Little Women*

Jailda Passos Alves<sup>36</sup>

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Jailma dos Santos Pedreira Moreira<sup>37</sup>

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

## Resumo

Trata-se de uma reflexão sobre o que seria tornar-se escritora no século XIX, considerando a produção literária de Louisa May Alcott, especificamente seu romance *Little Women*, e o contexto específico da época. Buscamos discutir sobre a produção literária de autoria feminina, através do movimento de Alcott e da personagem principal, no romance citado, em um período no qual deu-se a inserção desse público feminino nos ambientes acadêmicos. Para tanto, apresentamos um sucinto panorama sobre a ascensão da literatura, estritamente romance, tomando como base o texto de Eagleton (2006), para melhor compreendermos como e quando as mulheres puderam permear por esse espaço literário. Ainda promovemos um debate, no que diz respeito a esse processo de construção identitária da escritora, considerando os postulados de Woolf (1990), sobre o modo como estas mulheres eram vistas e a relevância de um teto e de independência financeira para as mesmas. Considerando este mapeamento, observamos, por fim, como as marcas biográficas de Alcott e o contexto em que vivia se transfiguram em *Little Women*, de modo que nos possibilitou perceber como a escritora encenou sua reescrita de si no seu texto-vida.

## Palavras-chave

Literatura. Autoria feminina. Reescrita de si. *Little Women*.

<sup>36</sup> Mestranda no Programa de Pós-Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

<sup>37</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professora adjunta da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

## Apresentação

O romance *Little Women* escrito pela autora norte-americana Louisa May Alcott (1832-1888) foi publicado pela primeira vez em 1868, tendo o título traduzido como *Mulherezinhas* para as edições em português. É um clássico da literatura norte-americana, inspirado na própria experiência de vida da autora, que desde a infância sonhava em ter uma carreira literária. Dado a magnitude do livro, ele continua a ser reeditado por várias editoras e até adaptado para versões audiovisuais.

*Little Women* apresenta o retrato de uma família classe média norte-americana do século XIX, centrando-se na vivência de quatro irmãs. Como podemos induzir, através do próprio título, trata-se de um romance muitas vezes chamado de formação<sup>38</sup>. Desse modo, nos permite acompanhar a formação destas mulheres, desde a infância até a fase mais adulta. Em sua escrita, Louisa Alcott atribuiu características e traços às personagens, além de elementos contextuais, que possibilitam inferir que a autora tomou como referente sua respectiva família, seu tempo e espaço para a construção da história, modelando a personagem principal, Jo March (Josephine March) e as irmãs March, retendo/reelaborando marcas biográficas suas e da relação familiar com suas próprias irmãs.

Assim, Alcott pincela um retrato no qual cada irmã March se apresenta como uma imagem/representação do papel de gênero que poderia ser pintado na sociedade daquele período. Em sua tela traz ainda vestígios do civismo, por meio da figura do pai que se encontra, durante grande parte da narrativa, na Guerra Civil Americana (1861-1865), e a imagem do que seria a referência de dedicação ao lar e à família, mediante a representação da mãe.

Dessa forma, buscamos fazer uma breve reflexão sobre tal livro citado, buscando observar a construção de algumas personagens, em específico a principal, Jo March, em seu movimento de deslocamento, tanto no texto literário como no texto-vida, dos papéis impostos, historicamente, à mulher, entre eles o de não-escritora. Assim, trazemos à cena uma contextualização importante para pensarmos a desconstrução identitária/subjectiva de um sujeito feminino, ao buscar tornar-se escritora.

---

<sup>38</sup> De origem atribuída aos alemães, o *Bildungsroman* caracteriza-se como um tipo de romance que apresenta a formação da(o) protagonista em seu início e sua trajetória em direção a um determinado grau. Isto é, a formação da(o) personagem na sociedade a qual pertence.

## **1 Tornar-se escritora no século XIX: as implicações contextuais**

Para melhor compreendermos a significância da produção de Alcott, até mesmo para as discussões sobre as produções de autoria feminina atuais, faz-se fulcral pôr em xeque e discorrer a respeito do contexto no qual a escritora estava inserida, o status do gênero romance, concomitantemente a uma reflexão sobre a situação social e condições de escrita em geral destas mulheres.

No texto *A ascensão do inglês*, Terry Eagleton (2006, p.25-26) assinala que no século XVIII, na Inglaterra mais especificamente, o conceito de literatura não se restringia às produções “imaginativas” ou “criativas”, por conseguinte não era o fato de ser ficção que tornava um texto “literário”, mas abarcava uma série de livros valorizados pela sociedade. Eles poderiam ser de filosofia, ensaios, cartas, poemas etc., os critérios baseavam-se em fatores ideológicos. Dito de outro modo, nessa conjuntura histórica, os escritos que “encerravam” valores e gostos de uma determinada classe social eram considerados literatura, e ela, por sua vez, era responsável ainda pela disseminação desses valores. De acordo com o autor, o significado da palavra literatura passou por várias modificações, incluindo a sua função. Somente no período romântico (XVIII-XIX) que essas concepções de literatura começaram a se modificar, atingindo o sentido moderno da palavra no século XIX. Eagleton (2006, p.27) salienta que, nesse período, o termo literatura passou a estar diretamente relacionado à escrita “imaginativa”, significando algo que era inverídico ou de caráter criativo.

Com Eagleton (2006) discorreremos sobre a literatura como uma ideologia que vela relações com questões de poder social para, por conseguinte, podermos elucidar como as mulheres escritoras entraram nessa cena. Dado que, conforme Foucault (1996, p.6-7), em toda sociedade a produção do discurso é concomitantemente “selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar os seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório”.

Nesse sentido, se a literatura é uma ideologia, Eagleton (2006, p.33) afirma que o artefato literário fora ofertado de modo regular ao longo dos séculos XIX e XX como um modelo ideal da própria sociedade humana. O escritor argumenta que a resposta mais razoável para esse tipo de “uso”, ou de percepção da literatura dá-se devido ao que ele denomina de “falência da religião”, a qual, no período vitoriano, apresentou problemas consideráveis, ou seja, o seu predomínio, que era até então inquestionável, passou a correr o risco de desaparecimento, em um cenário de Revolução Industrial, onde descobertas científicas e

mudança social estavam na ordem do dia. Consequentemente, isso teria um impacto no que diz respeito ao controle ideológico das massas, dado que a religião agia como uma “influência pacificadora,” pautada no auto sacrifício, tolerância, generosidade e humildade (EAGLETON, 2006, p.34). A classe aristocrata, por sua vez, temendo rebelações por parte da classe trabalhadora, pôs em cena a literatura como um meio de acalmar essa classe, tendo como intuito distribuir os bens imateriais não para dividir os bens materiais.

Dessa forma, Eagleton (2006, p.35) pontua que essa seria a única justificativa para o aumento da quantidade de estudos literários nas últimas décadas do século XIX. Em vista disso, para o autor, a “literatura Inglesa” é tida como o artefato adequado para transportar essa carga ideológica, a partir da Era Vitoriana, vista como uma tarefa “humanizadora”, contendo em si valores humanos considerados universais e “verdades atemporais”, assim, habituando as massas ao modo de pensar e sentir pluralistas, com o intuito de fazê-las reconhecer, persuasivamente, outros pontos de vista (os da burguesia), difundir a “riqueza moral da civilização burguesa” (p.38) e instigar o orgulho à “sua própria” língua e literatura. Uma vez que o ato de leitura é uma ação essencialmente solitária, objetivou-se distraí-las dos seus interesses imediatos e apaziguar qualquer tendência de movimento político subversivo, assegurando a hierarquia dominante, a sobrevivência da propriedade privada e a transmissão de valores morais de forma sutil, pelo viés da representação.

Nesse mesmo período, de acordo com Eagleton (2006, p.39) tem-se a institucionalização do Inglês/literatura inglesa como matéria acadêmica, de início não nas universidades, mas nas instituições de cursos profissionalizantes e de extensão para a camada que se encontrava fora do círculo dos estabelecimentos de ensino particulares e das universidades de Oxford e Cambridge. Essa disciplina era considerada como o “Clássico dos pobres” (EAGLETON, 2006, p.39), uma maneira de proporcionar uma educação barata que se articulava sob a máscara da solidariedade entre as classes sociais, sendo os professores homens de segunda e/ou terceira classe. Ademais, simultaneamente, há um outro marco: a admissão das mulheres nesses espaços, o que, embora tenha acontecido de modo lento e relutante, conforme a Comissão Real, em 1877, a literatura fora considerada uma matéria adequada para as mulheres por ser concebida como algo voltado às questões sentimentais, posto que já estava excluída da ciência e das profissões julgadas liberais.

No livro *Um teto todo seu* (1990), Virginia Woolf apresenta e discute sobre as condições materiais, oportunidades e direitos das mulheres na Inglaterra, bem como sobre a influência desses fatores - intrínsecos a uma estrutura inteiramente desigual, desde o que diz respeito a questões econômicas quanto a culturais, como o acesso à educação - na produção

intelectual e artística dessas mulheres. Woolf destaca que os homens, há muito tempo, escrevem sobre as mulheres, o que talvez não se possa dizer o mesmo com relação às próprias mulheres. Ao se questionar a razão de tal disparidade, a resposta elencada volta-se para a pobreza das mulheres, pois, segundo a escritora (1990, p.8), “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção”. A ausência desses elementos impacta de maneira decisiva não somente na história das mulheres, mas nas suas produções, visto que suas vidas, dinheiro, propriedade e moradia estavam fundamentalmente e legalmente ligados aos homens: quando solteiras, aos pais e, após o casamento, aos seus maridos, além disso, eram vistas como seres moral, intelectual e fisicamente inferiores por conta do seu sexo.

De acordo com Woolf (1009, p. 45) “em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural”, ou seja, embora percebamos a insistência em rotular as mulheres como inferiores aos homens, o que notamos, de fato, por parte deles, é uma tentativa de mascarar a força de sujeitos femininos, fazendo-a refletir somente o reflexo dos seres masculinos. Ou seja, percebemos uma artimanha para engrandecer o ego masculino, diminuindo as potencialidades femininas. Nessa linha discursiva, se justificou a divisão do trabalho baseado no sexo, sendo tarefa das mulheres tudo aquilo que estivesse na esfera doméstica, limitando-as de ter acesso a uma gama de outras possibilidades de crescimento e expansão de conhecimento.

Logo, podemos nos perguntar: como, nesse contexto, deu-se a inserção das produções literárias feitas por mulheres nesse mercado predominantemente masculino? Virginia Woolf discorre sobre algumas questões que nos ajudam a pensar esse quadro. Woolf (1990, p.58) pontua que antes do século XVIII, no período de mudanças que Eagleton (2006) delineia, não se sabia nada sobre as mulheres, em outras palavras, não se sabia como e se aprendiam a ler, escrever e nada acerca de seus escritos (se houvesse). No entanto, mesmo que pudesse considerar que apenas os homens tivessem condições materiais de produzir textos literários, Woolf (1990, p.61) ressalta que “talento deve ter existido entre as mulheres”, talvez entre as consideradas bruxas e feiticeiras que foram perseguidas ou enlouquecidas seja pela tormenta que viviam ou por tentar externar essa veia poética.

Mesmo nesse período há a possibilidade de algumas mulheres terem conseguido burlar esse sistema, quer por meio da publicação de modo anônimo, quer pelo uso de pseudônimo masculino. Esta última estratégia fora comumente usada até mesmo no século XIX, após institucionalização da literatura inglesa como matéria acadêmica, devido ao preconceito e hostilidade para com os seus escritos, por vezes taxados como de má-qualidade e inútil, antes

mesmo de lê-los. Moreira (2012), ao apresentar o dossiê da *Revista Pontos de interrogação* dedicado à produção de autoria feminina, destaca as diversas estratégias, entre elas as aqui citadas, usadas, por diversas mulheres para romper esse encarceramento que buscava impedir a mulher de assumir a sua escrita. Ainda é preciso ressaltar que além de tudo isso, elas foram constantemente desencorajadas de escrever as suas ficções, posto que, usando a metáfora do espelho citada por Woolf, a imagem da mulher, nesse quesito, poderia quebrar o seu espelho que refletia, ou deveria refletir, a supremacia masculina.

A despeito do pouco incentivo à autonomia e as produções femininas, conforme Woolf (1990, p.81), muitas mulheres no decorrer dos séculos XVIII e XIX puderam “contribuir para o provimento das despesas pessoais ou ir em socorro da família, fazendo traduções ou escrevendo os inúmeros romances”, em outras palavras, chegaram a ganhar dinheiro por meio das suas produções. Para Woolf (1990, p.82), “o dinheiro dignifica aquilo que é frívolo, quando não é remunerado” e, assim, de certa forma, traz consigo algum respaldo e estímulo para que as mulheres pudessem trabalhar os seus escritos e buscar determinado meio para publicá-los. Não obstante, faz-se pertinente ressaltar que eram mulheres das classes alta e média que vinham publicando e, nesse contexto, podemos citar grandes livros escritos nesse período, como: *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen; *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë; *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë; *Middlemarch* (1871), de George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans, entre outros.

Louisa May Alcott, escritora norte-americana que abordaremos com mais detalhes aqui, se conecta a esse mesmo grupo de produção e classe, utilizando, de certa forma, os mesmos moldes, embora seu espaço não se configurasse na Inglaterra. Dessa forma, assim como demais autoras citadas, Alcott escrevia sobre as experiências desse contexto, pois, em sua grande maioria, os temas abordados voltam-se para o ambiente doméstico, a esfera permitida, assim como para as objeções que encontrava para sua afirmação no mercado editorial, por conta dessa mesma esfera ideológica e cultural já tratada.

Louisa May Alcott emprega em seu romance a técnica de escrita que se integra ao que se denomina de romance doméstico. Segundo Vasconcelos (2002), esse estilo de romance foi publicado pela primeira vez em 1740, por Samuel Richardson, em *Pamela*, criando uma narrativa essencialmente dramática, na qual o indivíduo explicita seus desejos, necessidades e interesses particulares:

[...] seu romance introduziu a técnica da descrição minuciosa do vivido, e seu método narrativo constituiu em delinear detalhadamente a vida doméstica e a experiência privada de suas personagens, o que nos permite penetrar

simultaneamente em suas mentes e no interior de seu espaço doméstico. (VASCONCELOS, 2002, p.75)

Destarte, essa técnica e ambientação possibilitou retratar a vida de forma que viabilizava aos/as leitores/as uma maior identificação com a narrativa, mesmo sendo considerado como literatura algo que era voltado ao “imaginativo”.

Contudo, essas próprias escritoras deixavam entrelaçadas em suas produções literárias uma voz artística que denunciava/contestava as imposições sob as quais se encontravam e/ou as formas que foram retratadas ao longo do tempo, através do olhar masculino. Ou ainda, parafraseando Chimamanda Adichie, na palestra intitulada “*The danger of a single story*”, nos alertavam, em certo sentido, que há um perigo quando uma história é única, ou seja, contada apenas pelo viés dos homens, pois criam e perpetuam estereótipos, como, por exemplo, os citados acima: o da inferioridade moral, intelectual e física das mulheres.

Assim, retomando essa narrativa cultural da história da literatura e os deslocamentos que estas mulheres provocaram nela e em si, podemos dizer que o problema dessa história única é que mostram essas pessoas como uma coisa, uma única coisa, repetindo a história, por tantas vezes, que esta se torna verdade, se naturaliza em feitiço de estereótipo, como nos lembra Homi Bhabha (1998), ao tratar das estratégias de identificação do discurso colonizador. Portanto, como Adichie enfatiza, histórias importam, pois do mesmo modo que foram utilizadas para desapropriar e desvalorizar as mulheres, podem ser usadas para humanizá-las e reparar a dignidade quebrada, dando-lhes o direito de contar suas próprias (ou outras) histórias.

## 2 Louisa May Alcott e seu romance *Little Women*: reescritas de si no texto-vida

Louisa May Alcott (1832-1888), como mencionamos acima, fizera uso das suas vivências e experiências familiares na sua escrita. Consequentemente, em seus romances aparecerão resquícios, alguns mais do que outros, dessas experiências. O romance *Little Women* (1868) tem fortemente uma marca biográfica, uma reescrita de si, como demonstraremos a seguir. Dessa forma, como nos sugere Eneida Souza (2011), nos interessa também ressaltar como é tênue a linha que separa literatura e vida, até mesmo nos levar a pensar como a vida imita a arte e não ao contrário, como parece mostrar os primeiros procedimentos. Propomos esta reflexão, visto que a personagem desenhada por Alcott para si, expande, em determinada medida, as alternativas de configuração do sujeito feminino, não só

na literatura, mas na vida real, nos possibilitando enxergar a mulher profissional escritora acompanhada da mulher escritora de si.

A filosofia de vida e visão de mundo dos pais de Alcott, assim como o seu grupo de convivência e amigos, tiveram influência perceptível na formação da escritora e na publicação dos seus trabalhos. Embora fosse filha de aristocratas, de Bronson Alcott e de Abigail May Alcott, sua família enfrentava dificuldades financeiras, conforme Correa (2017, p. 33), em virtude da escolha do pai em seguir seus ideais. Bronson Alcott era um transcendentalista, respeitado principalmente por seu valor moral. Correa (2017) ressalta que entre seus amigos estavam: Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Theodore Parker, ilustres personagens da época. Louisa Alcott pôde circular nesse meio intelectual, de grandes nomes e influências, além de receber suporte para escolher o caminho que lhe convinha e, por conseguinte, incentivo ao optar por ser escritora, contando ainda com a orientação dos amigos do pai, os quais ainda a colocou em contato com editores.

Outro fator importante refere-se à educação de Alcott e suas três irmãs: ela, Anna, Elizabeth e May não frequentaram uma escola regular, mas o seu pai se encarregara, e até preferira, cuidar da própria educação das filhas, ensinando-lhes a ler e a escrever. Isso desvela a postura peculiar de Bronson em não performar como o provedor da família, de acordo com o papel esperado no século XIX, mas, em contraponto, em certa medida instiga a filha a desenvolver o intelecto.

Não demorou muito para que Louisa Alcott começasse a utilizar os seus textos para auxiliar com as despesas em casa. Correa (2017) salienta que aos treze anos de idade conseguiu um quarto onde poderia se dedicar a sua escrita, ou seja, conseguiu, em alguma medida, aquilo que Woolf (1990) chamaria de um teto todo seu, significando um incentivo a sua produção. Em 1851, Alcott consegue sua primeira publicação, um poema intitulado *Sunlight*, no jornal *Peterson's Magazine*, sob pseudônimo de Flora Fairfield, conseguindo o pagamento de cinco dólares por ele. Já em 1861 a autora escrevia para periódicos e jornais, lidando com as demandas, exigências e editores (CHEEVER, 2010, apud CORREA, 2017).

*Little Women*, seu romance mais aclamado, começou a ser escrito em 1867 e foi publicado em 1868. O impulso para a sua escrita deu-se a partir de uma proposta de Thomas Niles, editor da *Boston Publishing House*, para Alcott, de que esta escrevesse um livro para meninas, ao mesmo tempo em que assumiria o trabalho como editora e escritora de uma revista ilustrada para crianças, *Merry's Museum*. Essa proposta soou um tanto inusitada, ao pensarmos em um livro escrito para um gênero em específico e isso torna-se mais

compreensível quando nos atentamos ao contexto histórico. Ou seja, o que se pedia era uma ficção tecida com a diferenciação dos papéis de gênero: feminino – masculino, entrelaçando e reforçando os manuais de boa conduta, isto é, preceitos de normas comportamentais.

Alcott relata em seu diário escrito em setembro de 1867: “Comecei imediatamente nos dois novos empregos, mas não gostei de nenhum deles” (ALCOTT; CHENEY, 1889, p.187, tradução nossa). Essa fala de Alcott nos leva a fazer duas ponderações: primeira, a escritora não gostava ou não se sentia confortável para escrever esse tipo de ficção; segunda, esta pode ter sido a razão de seu estilo de escrita e narrativa, nesse romance, ter sido trabalhado e pensado para abranger não apenas o público infantojuvenil, mas uma gama maior de leitores/as, que (re)visita essa produção até os dias atuais. Ou seja, uma forma que encontrou de aceitar e não aceitar a proposta. Uma espécie de traição de uma proposição, tanto para ela como para a literatura.

Assim, no final, Alcott produz um romance doméstico de formação, que discorre sobre a história de quatro irmãs: Meg (Margaret, 16 anos), Jo March (Josephine, 15 anos), Beth (Elisabeth, 13 anos) e Amy (a mais nova). As caracterizações das personagens e da família March se assemelham as da família Alcott, principalmente a protagonista da narrativa, Jo March, que opera com o que Moreira (2015, p.81) chama de autopercepção ficcional. Em outros termos, encena uma reescrita de si, a partir desse dispositivo autobiográfico que possibilita “uma outra metaforização”. É por meio dessa autopercepção ficcional que Alcott desenha a personagem Jo March, fundamentada na relação com a sua família, as irmãs March, baseadas nas suas próprias irmãs, que são Anna, Louisa (a escritora), Elizabeth e May; a Sra. March (que contem marcas da sua mãe), Hanna (a cozinheira) e o pai, Sr. March, que também é inspirado no seu próprio pai. Durante grande parte do romance o Sr. March encontra-se distante como capelão na Guerra Civil Americana (1861-1865). Ao retornar para casa, em fase de recuperação após ser ferido, ele é descrito também como transcendentalista, como alguém que incentiva as filhas nos estudos:

Beth era por demais tímida para ir à escola; haviam experimentado fazê-la frequentar uma; sofria, porém, tanto com isso que renunciaram à experiência e passou a tomar lições em casa com o pai. Mesmo quando ele partiu e sua mãe foi convidada para dedicar sua habilidade e dedicação à Sociedade de Auxílio aos Soldados, Beth continuou a ser cuidadosamente educada por ela. (ALCOTT, 1969, p.29)

A postura do pai da personagem, assim como o de Alcott, transfigura-se em algo peculiar, atípica, comparativamente com a conduta considerada típica dos pais do século XIX.

Nessa mesma passagem, vemos a preocupação com a educação das filhas e tomamos conhecimento sobre o grupo de convivência no qual elas estavam inseridas.

Outro ponto análogo, entre a família descrita no romance e a família da escritora, concerne à classe, pois os Marchs apresentam as mesmas dificuldades que os Alcotts, tanto no período em que o pai estava ausente, quanto depois da sua chegada. No romance relata-se que “quando o sr. March perdeu a fortuna por ter querido auxiliar um amigo infeliz, as duas meninas mais velhas começaram a trabalhar para sua própria manutenção” (p. 28). As duas irmãs mais velhas eram Meg e Jo, sendo a primeira, professora particular de um menino e a segunda, passou a desenvolver a função de companhia para sua tia March (p. 28). A tia era considerada uma senhora ranzinza, o narrador diz suspeitar que a atração de Jo era sua vasta biblioteca de excelentes livros. Neste sentido, percebemos mais uma proximidade com a Louisa Alcott que, conforme Correa (2017), conciliou trabalhos como governanta e costureira com suas produções literárias. Essa última atividade ficava para o tempo livre, pois visava obtenção de renda para ajudar a família.

Alcott produziu o livro sugerido por Thomas Niles, todavia os questionamentos e inquietações diante das normas sociais de conduta estão postas em sua narrativa, por meio da reescrita de si, que é realizada através da personagem principal. Desse modo, no cenário textual, temos: Meg, que é descrita como a filha mais obediente, a irmã bela, sensata, que pensa em ter um bom casamento, um bom marido, crianças e uma boa casa; Beth é mais frágil, tímida, meiga e delicada; Amy é descrita como a mais vaidosa, autoritária, que almeja ser uma artista famosa com suas aptidões e casar-se com um homem rico; e Jo é a personagem com percepções de vida distintas se a compararmos com as irmãs, pois tinha a ambição de fazer algo de extraordinário, mesmo que no início não soubesse o que seria, ela é desenhada como brincalhona, de temperamento inquieto, teimosa, de língua mordaz, vista como o “rapaz” da família, por apreciar a liberdade que era concedida aos meninos e não apreciar as roupas, comportamentos e ocupações predestinados a pessoas do seu sexo, portando-se, portanto, de maneira diferente das demais irmãs. Ademais, Jo ama ler, e ambiciona ser uma renomada escritora. Na passagem a seguir temos uma cena em que conseguimos notar, por meio da descrição de Alcott, essa disparidade:

- Jo vive a empregar termos de calão. — observou Amy, com um olhar de reprovação para a esgalgada figura estirada no tapete.
- Jo, porém, sentou-se quase que imediatamente, meteu as mãos nos bolsos do vestido e começou a assobiar.
- Não faça isso. É próprio de homem.
- Por isso é que assobio.
- Detesto moças com modos abrutalhados e masculinos.

— E eu odeio as lambisgoias muito requebradas. [...]

— Francamente, meninas, ambas vocês merecem censuras — disse Meg, dando início ao sermão, com seus ares de irmã mais velha. — Você, Josephine, já tem idade suficiente para deixar de coisas pueris e comportar-se melhor; não importa a sua pouca idade, basta-lhe a altura e o penteado alto para recordar-se de que já é uma moça!

— Eu não! E se o penteado me torna moça, vou usar duas trancas até os vinte anos — exclamou Jo, arrancando a fita e sacudindo a farta cabeleira castanha. — Tremo ao pensar que posso ser ainda uma Miss March, usar vestidos compridos e mostrarme espalhafatosa como um crisântemo da China. É bem ruim ser moça quando gostamos de esportes, trabalhos e maneiras de rapaz. Mal escondo meu desapontamento por não ser homem, principalmente agora, que devia estar ao lado de papai, combatendo, e acho-me, entretanto, em casa, a pontear meias, como qualquer velha. — E Jo sacudiu a meia azul de soldado que fazia, com o que as agulhas estralaram como castanhas e o novelo de lã pulou no chão.

— Pobre Jo! Mas isso não tem remédio; é melhor, pois, contentar-se com seu apelido de rapaz e com brincar de irmão conosco — disse Beth, afagando-lhe a cabeça nos joelhos com suas mãozinhas a que todas as lavagens de louça do mundo inteiro não tirariam a delicadeza. (ALCOTT, 1969, p.7)

Percebe-se acima que o perfil da protagonista Jo March vai de encontro ao padrão do papel feminino predeterminado pela sociedade da época, lançando outro tipo de visão sobre o esse universo, explicitando, através de tais atitudes, um contraste que contradiz e desconstrói com aquilo que é imposto no século XIX, num contexto norte-americano. Aqui podemos preponderar quantas outras meninas/mulheres sentiram, de certa forma, suas ambições representadas, ou ainda ativaram o gatilho para as reflexões do poder ir além.

Cabe ressaltar também que quando a personagem expressa o seu “desapontamento por não ser homem” apresenta uma crítica veemente as atividades e aberturas que eram permitidas apenas aos homens, enquanto as possibilidades concedidas às mulheres se restringiam ao ambiente doméstico e tinham que seguir um código comportamental dominado pelos ideais vitorianos, que exigiam um comportamento rigoroso das mulheres, desvalorizando seus anseios e pensamentos, restando às mulheres de classe média à restrição de cuidarem exclusivamente do lar, deixando-se sustentar pelos maridos, “ainda que para isso tivessem que sacrificar a sua própria liberdade pessoal, [...] sendo todo o comportamento que não seguisse estes princípios, inaceitável” (FERREIRA, 2010), o que para esse contexto os discursos repreensivos das irmãs representam a metaforização da voz moralista social. Em contrapartida, pode-se notar ainda como, nesse momento, a personagem Jo ecoa as vozes de outras mulheres da literatura ocidental, tais como Medeia e Antígona, no que condiz à liberdade pessoal sacrificada.

Desde cedo Jo March ambicionava ser uma mulher independente, mantendo se por meio das suas produções literárias. Assim como Alcott (CORREA, 2017), Jo escreve contos e poemas, além de compor peças teatrais, as quais representavam juntamente com suas irmãs e

seu melhor amigo/vizinho, Laurie. Em suas brincadeiras, imitavam ou citavam William Shakespeare, Walter Scott, Charles Dickens entre outros escritores aclamados à época. Na segunda metade do romance Jo consegue realizar um feito muito importante para sua carreira de escritora, publicar em um jornal (considerando a dificuldade da época) um conto denominado “Os Pintores Rivais”. A personagem relata (p.105) que não recebeu nenhum pagamento por ele, uma vez que só eram pagos aos principiantes quando melhoravam, que apenas permitia a estes impressão no jornal, mas que iria escrever outros e seu amigo Laurie buscaria o dinheiro. O motivo de ser seu amigo a pessoa que traria o dinheiro não é bem destrinchado no romance, entretanto pode-se interpelar que venha a ser por motivos dele frequentar mais a cidade ou simplesmente por ser homem.

Ainda nesse mesmo momento, Jo expressa o quão feliz está por poder manter-se, tornar-se independente e auxiliar seus pais e suas irmãs – tal como Alcott fizera no decorrer da sua vida. Dessa forma, o que mais nos interessa ressaltar, ao observarmos as marcas biográficas da escritora em seu texto, é o modo como Alcott, não só tematiza em suas linhas escritas as imposições para mulher em determinada época, bem como dá vazão aos questionamentos para com essas imposições, desenhando, literalmente, no texto e na vida, uma outra possibilidade para as mulheres, para o ser mulher, por exemplo, sendo escritora. E ser escritora aqui, como vimos, aponta não somente para a materialização, de fato, de uma possibilidade de trabalho com a escrita, para as mulheres, mas, com isso, como faz Alcott, uma via de reescrita de si, uma forma de apropriar-se da tinta e do papel, da escrita, portanto, para recontar a sua história, outras histórias.

### **(In)Conclusões**

Como podemos perceber, buscamos fazer uma breve reflexão sobre o que seria tornar-se escritora, no século XIX, considerando a produção literária de Louisa May Alcott, mais especificamente seu romance *Little Women*, e um contexto específico da época.

Assim, desenhamos um sucinto panorama sobre a ascensão da literatura, em foco o romance em prosa, tomando como base o texto de Terry Eagleton (2006), para melhor compreendermos como e quando mulheres puderam permear por esse espaço da produção literária. Pôde-se discutir ainda, trazendo os postulados de Virginia Woolf (1990), sobre o modo como as mulheres eram vistas, rotuladas e a necessidade/relevância de um teto, uma independência financeira para elas, em um tempo em que os sujeitos femininos eram legalmente submissos a uma figura masculina. Tudo isso para percebermos a significância das

produções realizadas pelas mulheres dessa época, levando em conta as dificuldades de publicação e as intersecções entre classe e gênero, que impossibilitara tantas outras escritoras que poderiam ter despontado.

Tal panorama foi substancial para ressaltar a importância da escritora Louisa May Alcott e do seu romance *Little Women*, que trouxemos aqui para tecer uma breve reflexão a respeito dessa autoria feminina que põe em circulação uma voz que questiona os papéis limitados, impostos ao sujeito femininos e acena, com seu texto-vida, a possibilidade de ser não só outra personagem na vida, como também ser autora de sua própria estória.

É através dessa literatura, considerada menor, que, para Deleuze & Guattari (1977), há a ligação do individual com o coletivo, de modo político, operando revolucionariamente, mesmo que sutilmente, no seio da literatura já estabelecida. No romance de Alcott que trouxemos aqui, isso pode ser notado mediante a autopercepção ficcional que a escritora faz da família e, principalmente, de si, com a personagem Jo March, ao pôr em xeque o código moral predeterminado para as mulheres pela sociedade do século XIX.

Ao pôr em questão este código moral, ao se desenhar na vida e na literatura como uma produtora textual, deslocando-se do lugar de somente reprodutora, destinado à mulher, como tematiza Rita Schmidt (1995), Louisa May Alcott quebra o continuum da história única, abrindo nossa percepção para imaginarmos, na cena literária e real, outras mulheres assim se desenhando, pondo em questão um lugar fixado para elas, deslocando os sentidos prefigurados para o sujeito feminino e para a literatura. Com Alcott e sua estória somos levadas a pensar, ainda hoje, nas demandas desses deslocamentos, nos impedimentos atuais por conta das intersecções entre gênero-classe-raça-regionalidade-geração-sexualidade etc. que ainda abarcam as mulheres e sua produção. Somos levadas a pensar também nas perspectivas deste estudo, que nos impele a considerar, no todo dia, o caráter autoficcional dos sujeitos, a vida como narração, a possibilidade de, com Alcott, ouvir outras vozes, fomentar outras histórias de mulheres.

## Referências

ALCOTT, Louisa May. **Little Women**. New York: Penguin, 1994.

ALCOTT, Louisa May; CHENEY, Ednah D. **Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals**. Boston: Roberts Brother, 1889.

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

CHEEVER, Susan. **Louisa May Alcott: A personal Biography**. New York: Simin & Shuster, Inc., 2010.

CORREA, Priscila Kaufmann. **Escritas femininas: trajetórias de vida e literatura infantojuvenil**. 2017. 192f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Campinas, Campinas.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. O que é uma literatura menor? In: **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.25-42.

EAGLETON, Terry. A ascensão do inglês In: **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.25-81.

FERREIRA, Helena Isabel Neves. **Louise May Alcott em português análise de Mulherezinhas (1997) – uma crítica de tradução**. 2010. 124f. Dissertação (Mestrado em Tradução) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Reescrita de si: produções de escritoras subalternizadas em contexto de políticas culturais. **Revista Fórum de literatura Brasileira Contemporânea**. UFJR – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ed 13, jun, 2015.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Apresentação - A produção de autoria feminina. **Revista Pontos de Interrogação**, v. 2, n. 1, jan-jun, 2012.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Marcia (Org.). **Gênero e Literatura na América Latina**. Porto Alegre: EDURGS, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1990.

## **BECOMING A WRITER: A REFLECTION ABOUT LOUISA MAY ALCOTT AND SELF REWRITING IN LITTLE WOMEN**

### **Abstract**

This paper aims to reflect what means to become a writer in the 19<sup>th</sup> century, considering the literary production of Louisa May Alcott, specifically her novel called *Little Women* and the specific context of the time. We sought to discuss the literary production of female authorship through the movement of Alcott and her main character, from the aforementioned novel, in a period in which women were introduced into the academic environments of literature studies. We presented a brief overview of the rise of literature, novel in particular, based on Eagleton's (2006) text, to better understand how and when women could attend to this literary formal space. Furthermore, we developed a discussion concerning the process of identity construction of this writer, considering the postulates of Woolf (1990), about how those women were seen and the relevance of a room and financial independence for them. Lastly, taking into consideration this mapping, we noticed how the biographical marks of Alcott and the context in which she lived are transfigured in the novel, and this enabled us to perceive the way Alcott staged her rewriting about herself on her life-text.

### **Keywords**

Literature. Female authorship. Self rewriting. *Little Women*.

---

Recebido em: 11/05/2019  
Aprovado em: 11/04/2020

# *Os sentidos em palavras: composição do imaginário e sensorial da personagem Beatriz de A tradutora*

Thaís Rocha Tavares<sup>39</sup>

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

## **Resumo**

A estrutura de *A tradutora*, romance de Cristovão Tezza, é fragmentada encenando a forma como a mente da protagonista Beatriz (des)organiza os pensamentos, sensações e acontecimentos cotidianos. O mundo ficcional apresenta-se de forma caótica exigindo que Beatriz traduza signos diversos, para além da profissão de tradutora, interpretando gestos, entonações e sotaques, textos eruditos e produtos da cultura de massa. Sob o olhar da tradutora, como eixo central da narrativa, os demais personagens vão sendo revelados. Para além dessas questões, a protagonista se identifica, envolvendo-se emocionalmente com personagens e situações que ela “viu” em prosas literárias, séries e filmes. Dessa forma, buscamos analisar o aspecto imagético, sensorial e de encenação, assim como as referências cinematográficas que emergem do discurso romanesco de *A tradutora*, a partir do repertório de recepção e imaginário de Beatriz. Com esse intuito, recorreremos a estudiosos que teorizam conceitos relacionados à personagem, imaginação e imagem: Antônio Cândido, Gaston Bachelard, Jacques Aumont e Jean-Paul Sartre.

## **Palavras-chave**

Imaginário. Encenação. Personagem. Literatura brasileira.

---

<sup>39</sup> Mestranda (bolsista CAPES) em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

## Introdução

*Agrada-me a ideia romanesca como um mundo paralelo ao mundo real – Beatriz, para mim, habita este mundo paralelo. (Cristovão Tezza)*

No ensaio *A personagem no romance*, Antônio Candido (2004, p.69) menciona a expressão “homo fictus”, cunhada por Edward Foster para definir a personagem, esse ser ficcional que habita os universos fictícios, fixados no imaginário. A personagem Beatriz, de Cristovão Tezza, é este sujeito ficto que “vive” em diversas obras do autor como *Um Erro Emocional* (2010), *Beatriz* (2011) e *A tradutora* (2016). Em *A tradutora*, Beatriz foi incumbida pelo editor Chaves de traduzir uma obra de um filósofo catalão, nomeado como Felipe T. Xaveste. Ainda, ela procura se desvencilhar de um relacionamento insatisfatório de três anos com o escritor Paulo Donetti. Concomitante a esses acontecimentos, surge uma proposta para ser intérprete de Erik Höwes, um ex-jogador de futebol que viria a Curitiba como representante da FIFA, na organização da Copa do Mundo que seria sediada no Brasil.

O romance de Tezza acompanha a tradutora Beatriz na sua vivência diária, em que os episódios corriqueiros se tornam eventos, devido à importância que ela atribui a esses acontecimentos. A obra focaliza a movimentação psicológica e sensorial da personagem nas relações humanas e com o mundo, criando diversos níveis narrativos que se interpõem na mesma perspectiva. O sincronismo e a fragmentação se apresentam como monólogo interior, em que o ponto de vista do narrador e da personagem se (con)fundem. Sob o olhar de Beatriz, vamos inferindo o perfil e vivência dos demais personagens. O monólogo interior, citando Beth Brait (1985, p.63), se apresenta como a estratégia de narração que apresenta o maior potencial de “expressão da interioridade da personagem”. Na visão de David Lodge, acompanhar o fluxo de consciência de um personagem é como “monitorar essa gravação interminável de impressões, reflexões, questionamentos, memórias e fantasias do sujeito à medida que sensações físicas ou associações de ideias os motivam” (LODGE, 2010, p.57).

A supressão da pontuação e a criação de ambiguidades nas construções sintáticas mostram o trânsito instantâneo dos pensamentos, ações e reações, potencializando a forma caótica como a personagem Beatriz assimila os acontecimentos que a circunda. No excerto a seguir, Beatriz conversa ao telefone com Donetti, constatando o abismo afetivo que se estabeleceu na relação e, ao mesmo tempo, traduz o texto de Xaveste:

— Beatriz?! Você está aí?

— Sim. Preciso traduzir – a voz saiu falhada, quase uma súplica. *É como se eu estivesse acumulando vapor na chaleira, Bernadete, para explodir depois. Mas quem consegue explodir com Paulo Donetti?* Ele estava muito longe dali:

— Comecei a escrever um novo livro. Era isso que eu queria dizer. A explicação já veio com um tom discreto de acusação. *Você me banhando em indiferença, e tudo que eu queria dizer era que estou escrevendo um novo livro.* De seu ego estufado, essa extraordinária confiança exigia que ela imediatamente se jogasse ao chão diante de seu gênio. *Mas não foi você mesma que estabeleceu a lógica da relação?* Outro fio de suor na testa, o batimento cardíaco acelerando-se: então vamos começar tudo de novo? — Talvez fosse isso que eu devesse dizer a ele, mas Beatriz apenas fixou os olhos no monitor, para fugir. *Em sequência, a “ação livre”, já moralmente desgarrada [extraviada??], passa paradoxalmente a ser vista pelo establishment intelectual como gesto condicionado de um sistema opressor transcendente [...].* (TEZZA, 2016, p.48, grifo do autor).

A tradutora imagina, ao mesmo tempo em que vê algo ou conversa com alguém: “Ela voltou a pensar em [...] Erik Höwes, lembrando o telefonema (ao mesmo tempo em que via o envelope branco esquecido na mesinha, a cola úmida já deve ter secado, ela pensou ao acaso)” (TEZZA, 2016, p.35). A experiência do homem no mundo é “caótica irregular, fragmentária”, segundo Philip Whellwright (apud NETTO, 1974, p.50). A inserção de elementos temporais, como datas e horários, surge como uma das pistas que podem ajudar a situar o leitor nessa trama fragmentada.

Rodeada de signos, para além da profissão (de tradutora), Beatriz traduz as falas, gestos, entonações, sotaques, dispondo de forte percepção auditiva e de paladar. A sensibilidade para captar e interpretar o sotaque, o silêncio e pausas, contornos e relevos da fala se expressam em alguns momentos: “ouviu com nitidez” (TEZZA, 2016, p.54), “detalhe na entonação” (TEZZA, 2016, p.52) e “reconheceu no próprio tom da voz um ridículo orgulho” (TEZZA, 2016, p.53).

Maria Paula Frota discorre a respeito da subjetividade no processo de tradução, o que nos remete à personagem Beatriz, cuja escrita tradutora se mistura com acontecimentos: “Considerada sujeito ficto, a tradutora é marcada: por singularidades constituídas como restos ou fragmentos de imagens vistas e de palavras ouvidas - restos que ficam marcados na estrutura psíquica e que se associam (como linguagem)” (FROTA, 2000, p. 269).

Assim, a personagem apreende o mundo e simboliza por meio da fala, de ações, de traduções e por intermédio do imaginário. O imaginário compreende a imaginação, a capacidade de criar pelas forças imaginantes, o que Jacques Aumont se refere como “imagens interiores” (AUMONT, 1993, p.118). Beatriz ao pensar na paixão que, segundo ela, deve ser “bem regada, cresce, ocupa espaço, sobe pelas paredes” acaba por “imaginar um cartum animado” (TEZZA, 2016, p.47). Ela aciona essa faculdade criativa, nas palavras de Jean-Paul

Sartre (1996, p.143), uma espécie de “ilustração do pensamento”, que se relaciona com o acúmulo de experiências ao longo da vida.

Na latência das imagens, a imaginação de Beatriz se desperta constantemente, em contato com estímulos variados. Segundo Sartre (1996, p.92), não existe imagem sem um saber que as constitua, portanto os repertórios de recepção são uma das partes que integram o saber imaginante de Beatriz. Beatriz se apropria das personagens femininas da literatura como “Gabriela”, “Dona Flor” e “Manon Lescault”, para criar imagens e ideias. Além das referências de leitura, ela articula imaginariamente filmes, desenhos animados e séries de TV, mesclando cultura de massa com textos eruditos e situações rotineiras. A maneira como a luz incidiu dentro da casa de Beatriz fez com que ela imaginasse um desenho:

Gostou daquele fiapo de sol cortando o azulejo branco, e **imaginou** um **desenho animado**, a geometria fulgurante de um raio de luz percorrendo um caminho sideral, um **fi** luminoso cortando o nada durante um milhão de anos e rebatendo neste exato momento nas janelas de Curitiba até se acomodar ali, incerto diante dela, um breve sopro - e apagou-se (TEZZA, 2016, p.12, grifo nosso).

Não somente o repertório de recepção povoa o imaginário da protagonista de *A tradutora*, mas, também, as pessoas com quem ela convive. Constantemente, Beatriz imagina a reação da amiga Bernadete, caso contasse determinado assunto, acreditando que a amiga “iria achar graça” (TEZZA, 2016, p.41), que “ambas dariam uma risada gostosa” (TEZZA, 2016, p.80) e que Bernadete lhe perguntaria sobre algo, com “aquele jeito sério dela” (TEZZA, 2016, p.55). A tradutora presentifica irrealmente a amiga, procurando suprir uma ausência, mas é um desejo que se realiza irrealmente, pois é, na visão de Sartre, “uma maneira de *encenar* a satisfação” (SARTRE, 1989, p.167). Na criação de imagens, além da própria matéria do objeto ser irreal, todos os elementos integram essa irrealidade, incluindo indicações de tempo, espaço e duração do objeto, enquanto produto da imaginação (SARTRE, 1989, p.167). Sartre acredita que o objeto enquanto imagem é uma “*falta definida*; desenha-se no vazio” (1989, p.167, grifo do autor).

O exercício criativo da imaginação, para potencializar a formação de imagens claras, icásticas, é uma das questões defendidas por Ítalo Calvino (1990) sobre o ideal de “visibilidade” em *Seis propostas para o próximo milênio*. O autor discorre a respeito da capacidade de pensar por imagens. Daí, surge a preocupação de Calvino que, atualmente, devido ao volume de imagens que chegam até nossos olhos, torna-se mais nebuloso fazer a distinção de uma experiência interior, com aquilo que assistimos há pouco tempo na televisão, proveniente de um imaginário indireto (CALVINO, 1990, p. 107). Para Calvino, antigamente,

devido ao fato de haver um acervo reduzido de imagens fornecidas, era possível inventar imagens e mitos pessoais de forma mais autônoma e autêntica, a partir de combinações “inesperadas e sugestivas” (CALVINO, 1990, p.107).

Em face da vasta influência cotidiana dos estímulos visuais, uma parte ínfima torna-se relevante para alguém, conforme Calvino afirma. Essa pequena parte significativa acaba por integrar um acervo mais sólido e memorável, no qual se recorre para fazer alguma comparação. Beatriz registra, na memória, almanaques, desenhos, filmes, leituras da infância e da vida adulta, que integram e alimentam o imaginário. Esse repertório parece enriquecer as fabulações, as fantasias, ao invés de tolher ou condicionar as imagens a estereótipos comuns. Embora também as imagens difundidas na/pela cultura de massa possam condicionar certas ideias como Beatriz que se surpreende ao ver Erik Höwes, o representante da FIFA, que tem “pinta de artista de cinema” (TEZZA, 2016, p. 87) já que esperava um alemão barrigudo, com barba e um caneco de cerveja na mão. Ao imaginar a figura de Erik Höwes, Beatriz recorre a um acervo próprio de imagens guardadas na memória, da mesma forma que resolve utilizar a ferramenta de busca “google imagem” na internet. (TEZZA, 2016, p.76).

*A tradutora* parece relativizar o ideal da visibilidade das ideias, colocando dúvidas como: é possível representar imagetivamente abstrações? Essa questão emerge no momento em que Beatriz repensa uma conversa com Chaves: “como é possível *desenhar* o pensamento e a fé?” (TEZZA, 2016, p.201, grifo do autor). Acreditamos que essa pergunta resulta em reflexões a respeito de até onde a visualidade alcança, ou seja, se seria possível apreender imagetivamente a totalidade de elementos abstratos. Diante Beatriz completa a conversa mental: “Toda abstração tem de ser visível” (TEZZA, 2016, p.201). A afirmação de Beatriz parece difícil de atestar, embora seja possível se alcançar uma visualidade mais nebulosa, fragmentada a respeito de determinada abstração. Mas essa abstração tangenciaria uma ideia do que um indivíduo faz, de algo que difere da concepção de outro sujeito. Nesse sentido, a imagem pensada bordearia, mas não chegaria ao cerne, à essência da ideia que foi representada por imagens. Pensar a fé por imagens, por exemplo, traria fragmentos de uma ideia de fé, imagens fugidias cuja totalidade da “fé” parece inapreensível.

Nos momentos de encenação na mente da Beatriz, em que ela imagina as situações, o espaço da consciência (em contraste com o espaço físico) se torna a própria projeção do imaginário dela. Ela se coloca na cena mental, como numa espécie de encenação dentro da encenação (a encenação no nível da história e a encenação na mente da personagem). Além de interagir no plano irreal com Bernadete, com Donetti e o editor Chaves, a tradutora consegue se visualizar em momentos pontuais de sua vida, como no

episódio em que beija o noivo de uma colega. Ao longo da história, ela relembra esse fato, diante de si mesma no imaginário, interagindo irrealmente com o noivo da amiga distante: “Contingência: estado do que pode ou não acontecer; eventualidade e Beatriz se viu, mais de um ano atrás” (TEZZA, 2016, p16). Em outro momento do romance, a recordação é retomada: “a imagem de si mesma avançando em direção a ele, voltava-lhe a martelar a memória” (TEZZA, 2016, p.85). Sentia-se culpada remoendo a situação, chegando à conclusão de que pensar nisso resvalaria “sempre num beco sem saída, como naqueles enigmas infantis dos almanaques da infância” (TEZZA, 2016, p.140). Tentando convencer a si mesma da insignificância daquele acontecimento, ela nomeia o beijo como “uma ceninha no escuro de um filme B” (TEZZA, 2016, p.140). Beatriz faz essa relação de cena mental com filme e utiliza a expressão “filme B”<sup>40</sup>, justamente para enfatizar a pouca relevância desse episódio. É importante observar que a lembrança desse acontecimento surge em momentos diferentes e diluídos no romance (nas páginas 16, 85 e 140).

A mesma cena se repete na memória da tradutora, mas nunca da mesma forma, sempre de maneira a acrescentar algo, a reiterar, ou sob um novo ângulo, como se ela enfatizasse aspectos diferentes, na tentativa de entender, elaborar e antecipar determinada questão. Um fio de lembrança que Beatriz relembra diversas vezes é no instante em que decidiu subir para o apartamento com o Erik Höwes: “Sim, ela havia dito no táxi, depois de vacilar três segundos, olhos no olhos: o momento sem volta. Várias vezes na vida ela viveu esses curtos momentos” (TEZZA, 2016, p.143). Curioso que o “momento sem volta” é retomado constantemente na memória de Beatriz, apesar de que a lembrança não conserva a força da experiência: “as coisas tão sólidas à palma da mão, brutas, inteiras, vão ficando pequenas no retrovisor, viram farelo e somem para sempre, e ficamos apenas com o sopro volúvel da memória” (TEZZA, 2016, p.70).

Sartre (1996, p.91) defende que na meditação visiva, como no ato da leitura, ou assistindo a um filme, “estamos em presença de um mundo e atribuímos a esse mundo tanta existência quanto a que experimentamos no teatro, isto é, uma existência completa no irreal.” A obra representaria a interface entre esse mundo ficcional e o público. (SARTRE, 1996, p.91). Estar diante de uma obra ficcional é, para Sartre, adquirir uma postura que:

---

<sup>40</sup> O “Filme B” foi criado na crise econômica nos EUA, (no contexto da quebra da bolsa de Nova York) como uma estratégia de marketing, para atrair o público em sessões de cinema. Criaram-se as sessões duplas nas quais era possível assistir a dois longas-metragens pelo preço de um. Nessas sessões, era exibido um filme de categoria “A”, caracterizado por produções grandiosas, de maior importância e, em seguida, era projetado um filme “B”, (quase sempre) produzido com menor orçamento e critério, necessariamente, para cumprir o papel na estratégia mercadológica. Dessa forma, os filmes “B” ficaram conhecidos como filmes de menor relevância, em relação aos classificados como “A”.

parece-se grosseiramente com a do espectador que, no teatro, vê a cortina levantar-se. [...] Assistir a uma peça de teatro e apreender nos atores os personagens, nas árvores de papel, a floresta [...] é realizar *nos* signos o contato com o mundo irreal. (SARTRE, 1989, p.92, grifo do autor).

Beatriz, meditando sobre o ato de recordar, expressa mentalmente: “nesses quatro dias a memória nem memória é, eu me misturo com as coisas que eu lembro - *you enter no filme*, uma vez Donetti sussurrou *uma coisa muito louca*” (TEZZA, 2016, p.129, grifo do autor). Esse excerto mostra a forte capacidade imaginativa, de abstração de Beatriz que se envolve com a obra ficcional, chegando a “viver” também aquela “realidade”. Donetti acaba por dizer que Beatriz vivencia uma imersão na ficção, beirando a uma suspensão momentânea da consciência de que ela está diante do fictício, de separar vida e ficção. A ênfase em “*you enter no filme*” também apresenta-se como uma reafirmação do status personagem de Beatriz, que vive uma vida dentro da ficção de *A tradutora*. Ela seria uma personagem que se identifica com outras histórias em livros, filmes ou quadrinhos. Quando Beatriz diz “eu preciso só de uma primeira frase como tudo na vida” (TEZZA, 2016, p. 201) parece dizer em nome dos personagens que basta uma primeira frase, uma primeira construção para que sejam concretizados, fixados no imaginário.

Beatriz, além de se envolver com as ficções, também as relembra em situações cotidianas, como ocorre no momento em que o vizinho disse que “é do tempo que se discava o número, *rec-rec-rec-rec* fazia o disco girando [...]” e vêm à mente dela a recordação do filme “Disque M para Matar”<sup>41</sup> e a “imagem de infância do telefone negro, elegante, **cenográfico** [...] o som era estridente e inconfundível” (TEZZA, 2016, p.19, grifo nosso). A menção ao “cenográfico” enfatiza o caráter imagético e de encenação, em que o espaço e os elementos cênicos são importantes para a composição da cena imaginativa. Reiteramos a questão cenográfica a partir de outro fragmento a seguir:

Algumas imagens da vida ficam marcadas para todo o sempre muitas vezes sem nenhuma razão especial, ela pensaria mais tarde, lembrando exatamente daquela sala vazia que era quase uma saleta de interrogatório policial dos seriados de TV, faltando apenas a parede-espelho, de onde outros a veriam em segredo, vasculhando contradições sutis de seus pensamentos. (TEZZA, 2016, p. 84)

Por meio da referência aos seriados policiais, o trecho alude ao próprio acesso que temos, como leitores, aos pensamentos da personagem. Em relação ao “cenário”, em outra

---

<sup>41</sup> O filme “Disque M para matar” foi dirigido por Alfred Hitchcock e lançado em 1954, a propósito, com um cartaz de divulgação que apresentava o telefone preto. O longa-metragem conta a história de um ex-tenista que resolve vingar-se da esposa que o traiu com um escritor.

ocasião, Beatriz aparece novamente desconfortável, aguardando naquela sala “gelada, ainda rígida e tensa na cadeira” (TEZZA, 2016, p. 91) assemelhando-se à postura de alguém que sente que seria interrogada, ou estaria sendo observada. Nesse sentido, “sala nua e gelada” remete à “cenografia” que auxilia na criação de uma atmosfera psicológica. A própria Beatriz expressa que “os afetos precisam de cenário” (TEZZA, 2016, p. 33) e nessa sala “nua e gelada” ela não consegue criar laços afetivos com Erik Höwes, somente profissionais.

Beatriz, ao pensar nos filmes que já havia visto, quando conheceu Erik Höwes, imaginou que seria como o início de uma “comédia romântica” (TEZZA, 2016, p. 80) e ao finalizar o caso amoroso, ela assimila aquilo como “um outro pequeno final na sequência do filme de sua vida” (TEZZA, 2016, p. 178).

Beatriz sente-se constantemente personagem de uma série ou de um filme. Nesse contexto, o “close” é mais uma ideia presente, que integra o campo do audiovisual e da encenação. Com receio de que Erik Höwes chegasse no momento em que ela estava retocando a maquiagem, “viu-se trêmula no espelhinho redondo, em *closes* e pedaços” (TEZZA, 2016, p. 91). O “close” é um enquadramento próximo, fechado, que direciona o olhar para um detalhe. Costuma ser utilizado para dar um tom mais comovente, dramático para a cena, é um plano mais expressivo, emocional enquanto os planos abertos são mais narrativos, descritivos e de ambientação. Modesto Carone Netto (1974, p.121), em *Metáfora e montagem*, determina que o close possa fornecer informações psicológicas da personagem, captando um detalhe de seu aspecto exterior. No caso de Beatriz, o close dos lábios trêmulos, pode expressar uma tensão interior da personagem, diante do contexto externo (NETTO, 1974, p.121).

A protagonista de *A tradutora* compõe cenas na mente, ao mesmo tempo em que a “vida” ou o Deus diretor (TEZZA, 2016, p.74) compõe as cenas dela, fazendo como se houvesse ali uma figura enquadrando seus momentos, na encenação de si mesma. A sensação de estar sendo observada pelas pessoas ali presentes, poderia ser a própria ideia da conduta e dos papéis sociais. Ainda, os olhares alheios podem remeter aos figurantes ou à equipe que não aparece na produção de um “filme”, mas que observam a protagonista no desenrolar da cena de sua “vida”:

claro que as coisas não são como no cinema, tipo assim, você passa pela porta engata um abraço rodopiante com seu amado maravilhoso e na cena seguinte está nua na cama segurando *naturalmente* o lençol [...] você se levanta para se vestir ou ir ao banheiro, como se houvesse mais alguém ali ou você apenas se protegesse do cinegrafista, do iluminador, do diretor, da produção inteira em torno de você [...] todos que estão ali, mas não aparecem no filme (TEZZA, 2016, p.184, grifo do autor)

Tezza atribui um destaque ao “naturalmente”, como forma de agir de maneira aparentemente irrefletida, espontânea, para ser convincente na encenação. É o que Beatriz faz, por ser uma personagem, mas ao sentir-se como uma personagem de uma história, ela vive como um ser “real” na ficção: “Sentiu-se personagem de um filme, o que encaixava a melancolia momentânea daqueles passos solitários até a praça num sentido maior que só Deus, o diretor, domina” (TEZZA, 2016, p.74).

Outra ideia de encenação associa-se sutilmente à sonoridade da onomatopéia “clact” que pode remeter à “claquete”<sup>42</sup> considerando que em muitos momentos a tradutora se sente uma personagem de um filme, observando a si mesma diante das situações:

Ela assinou o contrato, *quatro cópias de idêntico teor*, que ele [Erik Höwes] foi colocando uma sobre a outra, deixando a última para a própria Beatriz, esta é a *sua cópia*, [...] e então ajeitou-as verticalmente dando pancadinhas na mesa, devolvendo-as em seguida para sua maleta de couro negro com dois *clacts* para abrir e para fechar, um suspiro, e finalmente fixou os olhos na sua intérprete. (TEZZA, 2016, p.83, grifo do autor).

Erik Höwes poderia ser simbolicamente a figura de um diretor, que ao som do “clact” (ou seja, início da gravação de uma cena) olhou a sua intérprete. A expressão intérprete, além de mediadora entre duas línguas, também atende à noção de alguém que interpreta um personagem.

A tradutora concentra múltiplas aberturas interpretativas, tão inesgotáveis quanto à própria consciência humana. O imaginário de Beatriz é povoado por imagens interiores e diversas referências difundidas na/pela cultura. A forma caótica e fragmentada como a mente de Beatriz (fazendo, também, digressões e projeções) percebe o mundo são os elementos que desordenam e compõem esse universo ficcional de *A tradutora*. Percorrer o labirinto do livro se torna um exercício de unir as peças do quebra-cabeça narrativo, que se encontram desarranjadas, como uma alusão ao próprio quebra-cabeça da mente humana. Ao juntar os fragmentos, vislumbra-se um todo coerente e contínuo, através dessa engenhosa montagem narrativa.

O autor, com a construção do romance, reitera questões que busca trazer a reflexão: o jogo do real e do fictício, da própria ficcionalização da vida, a subjetividade e a memória que (con)funde os acontecimentos. Alude, também, à própria ideia da consciência de encenação dos diversos papéis que desempenhamos em sociedade, que às vezes possuem algo

---

<sup>42</sup> Objeto utilizado durante uma filmagem que auxilia na organização de cena e planos e sincronização de som e imagem na montagem de um produto audiovisual.

de “performático”. A obra traz a ficção como a “realidade” da personagem, a “realidade” que a personagem “vive”, sua existência no irreal. Beatriz vivencia situações parecidas com o que ela já havia visto na ficção. Dessa forma, a obra faz pensar a vida englobando a ficção e a ficção a vida numa reverberação mútua. O imaginário transcende as leis do nosso mundo e realiza no irreal as possibilidades que o mundo nos limita. Certos acontecimentos às vezes fazem a realidade parecer mais ficcional do que a própria ficção. O romance aproxima essa aparente dicotomia realidade e ficção, se utilizando da própria ficção para dizer da ficção da própria realidade.

## Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C Santoro. São Paulo: Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. Imaginação e matéria. In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENVENIESTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENIESTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. 2 ed. São Paulo: Pontes Editores, 2006.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. CÂNDIDO, Antônio et al In: **A personagem de ficção**. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CHALRUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática 1986
- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo horizonte: Ed. EGMG, 1999.
- FONSECA, Eder. **O ensaísta nasceu da vida profissional**: Cristovão Tezza- Romancista, contista, cronista e ensaísta. Disponível em: <http://www.panoramamercantil.com.br/o-ensaista-nasceu-da-vida-profissional-cristovao-tezza-romancista-contista-cronista-e-ensaista/>> Acesso em: 16 Ago. 2017.

FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita na escrita tradutora:** linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise. São Paulo: Pontes, 2000.

ISER, Wolfgang. **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional.** In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). Teoria da literatura em suas fontes, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

LODGE, David. **A arte da ficção.** Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e montagem.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia (Orgs.). **Ensaio sobre leitura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. p.138-154.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário:** arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário:** psicologia fenomenológica da imaginação. São Paulo: Ática, 1996.

TEZZA, Cristovão. **A tradutora.** Rio de Janeiro: Record, 2016.

## **THE SENSES IN WORDS: COMPOSITION OF THE IMAGINARY AND SENSORY OF BEATRIZ, THE CHARACTER FROM THE NOVEL A TRADUTORA**

### **Abstract**

The structure of *A tradutora*, novel by Cristovão Tezza, is fragmented by staging the way that the protagonist Beatriz's mind (dis)organizes thoughts, sensations and everyday events. The fictional world presents itself in a chaotic form requiring from Beatriz the translation of several signs, going beyond her profession as translator, by interpreting gestures, intonations and accents, erudite texts, and products of mass culture. Under the translator's eye which is the central axis of the narrative, all the other characters are revealed. In addition to these questions, the protagonist identifies herself with the other characters and situations that she "saw" in literary prose, TV series, and films by engaging emotionally with other fictions. Thus, we seek to analyze the imagery, sensory and staging aspects as well as the cinematographic references that emerge of the novel *A tradutora* from Beatriz's repertoire of reception and imagery. With that in mind, we turn to scholars who theorize concepts related to the character, imagination and image: Antônio Cândido, Gaston Bachelard, Jacques Aumont and Jean-Paul Sartre.

### **Keywords**

Imaginary. Staging. Character. Brazilian literature.

---

Recebido em: 11/07/2019

Aprovado em: 11/04/2020

# *Semiótica e Cinema: os signos da aflição de Violeta, no filme O Abismo Prateado*

Camila da Silva Sousa<sup>43</sup>

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Feliciano José Bezerra Filho<sup>44</sup>

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

## **Resumo**

O cinema é capaz de veicular sensações e reflexões cotidianas através do seu diversificado arcabouço técnico, podendo abordar diversos assuntos recorrentes socialmente, dentre os quais se pode destacar o tema do abandono. Partindo dessa temática, diretores como Karim Aïnouz produziram obras notáveis, sobretudo, no modo como expressam sentimentos capazes de despertar a identificação do público com os personagens. Levando em conta tais aspectos, este ensaio objetiva analisar os signos que possibilitam a elaboração do sentimento de aflição da personagem Violeta na cena da construção, no filme *O Abismo prateado* (2011), do cineasta cearense Karim Aïnouz. Nesse intuito, serão utilizados os pressupostos teóricos da Semiótica Moderna, com ênfase nos postulados de Charles Peirce para a elaboração das análises. Como metodologia para o desenvolvimento do trabalho, será aplicada a abordagem qualitativa, em relação ao problema, e descritiva, em relação ao objetivo. A partir das análises, verifica-se que Aïnouz faz uso dos mais diversos signos para criar o ambiente de angústia e de não pertencimento da protagonista, em decorrência do término de sua relação amorosa. Assim, o cineasta direciona sua narrativa para a abordagem dos aspectos subjetivo e sensorial da personagem, focalizando sua angústia e sua exasperação através da qualidade material dos signos.

## **Palavras-chave**

Abandono. Cinema. Signo. Semiótica

---

<sup>43</sup> Mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e bolsista CAPES/FAPEPI – BRASIL.

<sup>44</sup> Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Piauí (1986), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005). Professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí, na graduação e no mestrado acadêmico em Letras. Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI.

## Considerações iniciais

Ao longo da História do cinema, poucas temáticas renderam tantas produções artísticas como a tradicional narrativa da angústia causada pelo abandono amoroso. Desde o estopim da reprodutibilidade técnica, o mundo ocidental não deixou de abordar, à luz da linguagem cinematográfica, a experiência, talvez cotidiana, da fragmentação afetiva, a partir da qual diretores sempre se aproveitaram ao máximo para despertar a identificação do público para com os personagens acometidos pelo esquecimento do cônjuge.

Observando o desenvolvimento da temática do abandono no campo cinematográfico, o que inferimos, a despeito das múltiplas conjunturas sociais e estéticas, é que, apesar de esse modelo romântico/dramático vir sofrendo constantes deslocamentos e ressignificações, ele ainda mantém certo padrão narrativo, sem dar sinais de superação ou desuso. Sendo assim, poderíamos nos perguntar por que a ficcionalização desse tipo de experiência atrai tantas atenções e, conseqüentemente, permanece tão presente nos filmes?

Ora, um argumento plausível para tal questionamento seria o fato de a disjunção amorosa despertar no público efeitos psicossociais, resultantes da longa cristalização de um imaginário romântico. Nesse sentido, a circulação de discursos relativos à supervalorização amorosa e a distribuição de produções de massa com ênfase na incompletude do ser, diante da ausência de sua outra face, potencializariam a solidificação dessa memória, bastando ao diretor materializar esse arcabouço coletivo de emoções através de sua arte.

Entretanto, para além da capacidade de percepção cultural, há de se ressaltar que o artista (neste caso o diretor) também exerce papel fundamental na articulação e constituição desses efeitos no seu público, ainda mais em se tratando da sua área de atuação, o cinema, cujo processo composicional se constitui por meio da mescla de recursos técnicos variados, desde aqueles próprios da linguagem cinematográfica, àqueles oriundos de diferentes linguagens artísticas. Há, pois, uma série de fatores que possibilitam a potencialização de sentimentos catárticos entre público e personagem, nas narrativas relacionadas à temática da separação conjugal, mas nada que nos faça relegar a importância dos diretores na construção de suas narrativas.

No âmbito do cinema nacional, dentre os diretores focados nesse tipo de abordagem, destaca-se Karim Ainouz, cuja capacidade criativa e técnica são constantemente utilizadas em função das narrativas do abandono. Com frequência, ficções desta natureza são contempladas, seja na relação com o ambiente familiar – a exemplo do longa-metragem *Praia do futuro* (2014), marcado pelo abandono entre irmãos –, seja pela abordagem do tema, a nível amoroso

– como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), que acompanha a jornada de José Renato, um geólogo que ao longo do filme se mostra à procura da superação do término amoroso.

Não obstante, o cearense Karim Ainouz demonstra preferência pelo tema tanto pela recorrência desse tipo de temática ao longo de sua carreira – a exemplo dos filmes citados, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) e *Praia do futuro* (2014); ou dos filmes *O céu de Suely* (2006) e *O abismo prateado* (2011) –, quanto através de entrevistas, em que o diretor deixa claro tal afinidade, como no trecho retirado da Revista Universitária do Audiovisual (RUA), na qual o cineasta, se referindo à personagem Hermila/Suely, do filme *O céu de Suely* (2006), afirma o seguinte: “[...] algo que eu fiquei vendo minha vida inteira: mulheres que se separavam dos maridos e ficavam sozinhas em casa e tinham uma família para criar e não podiam ir embora. [...] O filme vem muito como inspiração a partir dessas mulheres” (NARDIN, 2014).

Na entrevista em questão, ao comentar sobre o processo de construção de uma das suas principais personagens, Hermila/Suely, o diretor deixa claro as influências que o fizeram enveredar por tal caminho, a tentativa de representar um aspecto comum da sociedade brasileira e presente durante sua vida: mulheres que eram deixadas por seus companheiros e a partir de então iniciavam o processo de reconstrução emocional, tornando-se pessoas mais fortes.

Ainda fazendo alusão às entrevistas cedidas pelo diretor e já tratando do filme em específico – *O abismo prateado* –, Ainouz já deixou clara a intenção em construir filmes que abordem o tema do desamor. Agora em declaração ao jornal Gazeta do Povo, o cearense afirma o exposto: “tinha vontade de fazer um filme de amor e desamor. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* já era um pouco. Foi um presente ter podido fazer este a partir da música” (MORISAWA, 2011).

A partir das entrevistas, observa-se que a separação e a posterior tentativa de refacção, mesmo que apresentando diferentes perspectivas, costumeiramente se fazem presentes nas produções de Ainouz. Assim como em *O céu de Suely*, o filme *O abismo prateado* também apresenta o abandono como ponto crucial para o desenvolvimento da narrativa fílmica, já que é a partir do ponto de vista da protagonista, rejeitada pelo companheiro, que a história se desenvolve e a personagem inicia a caminhada em busca de sua reconstrução emocional.

## **A construção simbólica do abismo de Violeta**

Produzido no ano de 2011, o filme *O abismo prateado* se desenrola locativamente na cidade do Rio de Janeiro, construído através da ótica da personagem principal, a dentista Violeta – interpretada pela atriz Alessandra Negrini. No começo da película, a personagem aparenta ter a tradicional vida de mulher casada, mãe e com apartamento recém adquirido. Entretanto, a dentista começa a ver seu ambiente estável ruir a partir do momento em que ela recebe a mensagem do seu marido Djalma pelo celular, na qual ele demonstra não ter nenhum sentimento por Violeta, anunciando, assim, sua partida.

A partir do ocorrido, a narrativa começa a corporificar-se. Sem compreender o porquê da partida do marido, a protagonista inicia uma busca por respostas ao abandono sofrido e vagueia pelas ruas da cidade – passando por construções, motéis, praias e aeroportos. A viagem da personagem Violeta logo se mostra como a descoberta de si. A partir do encontro com pessoas que estão passando pela mesma situação e da vivência de acontecimentos diversos a personagem passa a compreender seu estado emocional e consegue superar o abandono.

Nas cenas após a mensagem do seu marido, Violeta se dirige à construção para encontrar uma amiga conhecida do casal que poderia ter informações a respeito dos motivos da partida de Djalma. A parte da construção compõe o conjunto de cenas em que a personagem é tomada pela aflição da partida. É também o momento em que o diretor utiliza diversos recursos do cinema para intensificar essa sensação ao público. Dentre as técnicas utilizadas, destacam-se a abundância de signos que vão ao encontro da representação psicológica de violeta naquele exato momento.

No momento da chegada de Violeta à construção, os elementos imagéticos, os sons e os movimentos da câmera passam a significar e/ou representar o sofrimento da personagem, como se os caminhos por que ela passa comesçassem a estabelecer relações com o seu interior. Começa-se, pois, a se tecer o ambiente de angústia e a sensação de perda de controle diante da situação por intermédio de signos. Para Peirce (2005) o signo “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2005, p. 46). De certo modo, o diretor utiliza recursos técnicos como signos, de modo a transpor sensações para outros sistemas semióticos.

Embora o cinema seja, no geral, uma arte de natureza icônica que reproduz um Objeto Dinâmico (coisa ou evento de existência real), na forma de Objeto Imediato (coisa ou evento

representada por intermédio de um signo), os signos utilizados pelo diretor, advêm de diferentes naturezas, sendo perceptíveis, na cena em questão, a presença tanto de ícones, como de símbolos e índices. No início da cena, por exemplo, há presença de imagens, de objetos de construção, configurando-se como ícones; este conjunto de elementos, por sua vez, são índices do ambiente de construção civil; e a placa vermelha com a frase “uso obrigatório de máscara de respiração” constitui, por convenção, um símbolo.

Conforme Peirce (2005), cada tipo de signo equivale a níveis universais de primeiridade, secundidade e terceiridade, que correspondem, respectivamente, aos níveis básicos, intermediários e complexos de significação. Sendo assim, enquanto os ícones formam signos equivalentes ao objeto, os símbolos são formulados por convenções sociais mais complexas, ambos pertencendo, assim, respectivamente, aos níveis de primeiridade e terceiridade. Quanto mais elementar a natureza do signo, mais indireta é a relação dele com seu objeto, sendo necessária a mediação de um terceiro elemento, o Interpretante (não podendo ser confundido com o sujeito que interpreta).

Em suma, o signo é composto pelo Representamen, pelo Objeto e pelo Interpretante, este terceiro e último elemento corresponde a outro signo semelhante a partir do qual o anterior é pensado, fazendo como que toda relação sgnica gere outros signos e assim *ad infinitum*. O que Aïnouz propõe, sob essa perspectiva semiótica, é a geração de signos complexos, a partir da natureza icônica das imagens, dos sons e dos cenários em geral.

No primeiro momento da cena (imagem 1) se tem um cenário icônico no qual diversos objetos, como tábuas, ferros, equipamentos etc. estão colocados de maneira desordenada e, até certo modo, bagunçadas. O diretor ainda opta por deixar em evidência todos os ruídos sonoros advindos do ambiente da construção, sobrepondo-os, inclusive, às vozes dos personagens, uma escolha pré-determinada, já que “os ruídos da atividade humana possuem naturalmente um grande valor dramático” (MARTIN, 2005, p. 147). Todos esses ícones acabam se constituindo em índices que se relacionam às condições em que se encontra o lado emocional de Violeta.

**Imagem 1:** Cena da construção (20min e 03seg).



**Fonte:** filme *O Abismo Prateado* (2011)

A bagunça vista na construção indica o modo como as emoções de Violeta se encontram. Essa nova significação, entretanto, só é possível através da intervenção de um Interpretante, especificado como Argumento, isto é, o resultado da equivalência entre a bagunça da construção e a bagunça da mente da personagem corresponde a uma relação lógica que torna possível esse índice. A partir disso, observamos como o cenário, colocado em relação ao contexto da personagem, torna-se um signo mais complexo que reverbera sensações e sentidos relacionados à aflição.

Após o cenário de apresentação da construção, Violeta aparece na entrada do local ainda ofegante e ao lado da placa de segurança que alerta sobre o uso obrigatório de máscaras de respiração (Imagem 2). Essa placa, apesar de apresentar em seu interior símbolos, configura-se como índice de que o local de trabalho é sufocante, a ponto de ser obrigatória a utilização de máscaras. Nesse sentido, a situação física de Violeta e o ambiente asfixiante no qual a mesma se encontra, constituem, novamente, índices de nível argumental da agonia por que a personagem é acometida.

A placa em si classifica-se como um legissigno indicial dicente, uma vez que traz consigo convenções em forma de norma, um signo que indica algo e um enunciado contextualizado. Entretanto, a forma como é organizado o cenário direciona o público a atribuir esse tipo de significação, o que faz, a *priori*, do signo um sinssigno indicial argumental, já que diversos fatores levam a conclusão de que o ambiente sufocante indica o estado de Violeta. Na composição da cena, a personagem encontra-se quase virada de costas, ofuscada pela escuridão da sala onde está e com a mão sobre o nariz, enquanto, além da porta, o foco da câmera se direciona para a placa de sinalização que está iluminada, levando a crer que todo o ambiente configura-se como extensão dos pensamentos da personagem.

**Imagem 2:** Cena da placa – *Frames A e B* (20min e 20seg).



**Fonte:** filme *O Abismo Prateado* (2011).

Nos *frames* que se seguem, Violeta recebe um capacete de segurança vermelho de um dos funcionários da construção que indica perigo potencial de acidente de trabalho, correspondendo, pois, a um índice gerado a partir da convenção, segundo a qual o capacete é um objeto com a função de proporcionar segurança. Antes disso, a personagem já estava com outro capacete vermelho de uso próprio para ciclistas, indicando também o potencial perigo de acidentes no trânsito. Desse modo, observamos que esses elementos são signos mais complexos ou, mais especificamente, símbolos que não mais indicam perigo, mas que simbolizam a hostilidade dos locais aos quais a personagem se dirige durante a busca por respostas.

A esse ponto da narrativa, fica claro que após a mensagem de Djalma o mundo de Violeta, até então estabilizado, começa a desabar e se tornar hostil, de modo que suas ações começam a ser reprimidas e ela se torna alheia a tudo. Isso se demonstra de maneira mais evidente a partir do momento em que a protagonista começa a conversar com sua amiga (Imagem 3), a chefe da construção, e os sons e ruídos das máquinas e ferramentas são sobrepostos, de forma intencional, às vozes das personagens, transmutando estes sons indiciais em símbolos, que representam a ineficácia de Violeta diante da situação. Os movimentos de Violeta também proporcionam essa carga significativa, indicando seu descontrole, bem como, sua reação ao descobrir pela amiga que seu marido já planejava a separação após a compra do apartamento.

**Imagem 3:** Ferimentos de Violeta – *Frames A e B* (21min e 49seg).



Fonte: filme *O Abismo Prateado* (2011).

No momento em que se inicia o diálogo entre as duas personagens, a chefe de obra indaga sobre os ferimentos no corpo de Violeta, que na cena anterior fora causado por um atropelamento de carro, tornando evidente a ligação do ferimento físico com a dor emocional vivida. Os machucados podem também ser símbolo da agressividade ou do desabamento do mundo sobre Violeta, a qual parece estar submetida a uma lógica trágica, isto é, quanto mais ela entra em desespero na busca da resolução de seu problema (na esperança de se reconciliar com seu ex-companheiro), mais as adversidades exteriores afligem-na.

Ao chamar a atenção para os arranhões no braço de Violeta (*frame A*), por intermédio da fala da chefe de obras, novamente o diretor direciona a atenção do público para um signo indicial que, em virtude do contexto da personagem, passa a corresponder a um nível complexo de significação argumental, isto é, as chagas corporais da personagem são, de forma lógica, materializações da ferida deixada por Djalma e ao mesmo tempo índices da incapacidade momentânea de reestruturação de Violeta, algo que só acontecerá parcialmente ao longo da narrativa.

Ao final da cena, a personagem, ainda mais perdida, segue rente aos fundos da construção numa área florestal e acaba tropeçando em entulhos de ferro que se encontram jogados no chão. Enquanto na cena anterior o ambiente acometeu-a através do atropelamento, agora a agressão se deu a partir dos elementos da construção, deixando ferimentos mais graves na cabeça de Violeta. Percebe-se, pois, a existência desses signos simbólicos significando, não só as emoções de Violeta, mas também a situação trágica a que ela é submetida.

A partir do plano em *close-up* (*frame A*), é constituído um índice a direcionar o espectador ao interior da subjetividade da personagem, promovendo assim o efeito de alteridade para com o sofrimento tanto corporal quanto psicológico. Novamente observa-se o cuidado com a narração do momento aflitivo de Violeta, demonstrado pela escolha do plano *close-up* que “acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar os

movimentos das mãos, onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível” (MUNSTERBERG, 1983, p. 47).

**Imagem 4:** Violeta caindo nos entulhos – *Frames A e B* (23min e 46seg).



**Fonte:** filme *O Abismo Prateado* (2011).

O trabalho de montagem realizado nessa cena permite expandir as possibilidades significativas do plano anterior ao sobrepôr, posteriormente, um plano conjunto de Violeta em meio ao cenário de uma floresta. Causando uma antítese visual entre o interior de Violeta e o ambiente exterior, o plano conjunto (*frame B*), mediado pelo choque de dois signos indiciais (dois planos correspondente a enunciados distintos), resultam na construção de um argumento relacionado à solidão e a impotência da personagem, que é absorvida pela natureza ao seu redor (MARTIN, 2005).

Desse modo, a semelhança entre os acontecimentos do filme revelam a habilidade de Aïnouz em mobilizar imagens icônicas para constituir índices do estado psicológico de Violeta e símbolos da situação de vida da personagem. Partindo de signos elementares como imagens e sons, o diretor consegue ampliar as possibilidades de significação ao nível de símbolos e reflexões acerca do sofrimento gerado pelo abandono.

### **Considerações finais**

Ao longo das análises realizadas nesta pesquisa, buscou-se observar os signos que possibilitaram a elaboração do sentimento de aflição da personagem Violeta na cena da construção, no filme *O Abismo prateado* (2011). A partir desse objetivo geral, pôde-se depreender conclusões importantes tanto acerca do sistema semiótico cinematográfico, quanto sobre as particularidades estéticas de Karim Aïnouz. Em suma, viu-se que o diretor dá preferência ao percurso de aflição sofrido pela mulher, após ser abandonada, de modo a ficar evidente o seu interesse pela complexidade das emoções sentidas. É por isso que, no filme, tem-se como privilégio o uso da câmera de mão, os movimentos de filmagem frenéticos, as

aproximações de planos e a utilização de sons diegéticos com vistas a representar as emoções sentidas após o término da relação.

Conclui-se que o autor é extremamente focado no despertar das sensações, o que o leva a utilizar muito mais as qualidades materiais dos signos do que dos legissignos para representarem essas questões. O produto artístico de Karim Aïnouz preza os elementos eventuais que fogem das convenções, tais como os sons diegéticos, as ações dos personagens, os cenários e demais aspectos da realidade dinâmica suscetíveis de escapar ao controle do diretor, aproveitando-os em detrimento da narrativa.

Apesar da narrativa fílmica se desenrolar em um dia, a temporalidade se estende defronte ao martírio a que é submetida a personagem, com longas durações de plano, enquadramentos por muito tempo estáveis em sua face e exclusão do ambiente externo, em detrimento de sua subjetividade. É no âmbito introspectivo de Violeta que se desenrolam as ações. O filme é, pois, uma ode às sensações, em detrimento dos fatos que vão se desenrolando.

## Referências

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa Portugal. Dinalivro, 2005.

MORISAWA, Mariane. A canção “Olhos nos Olhos”, de Chico Buarque, vira filme de reconciliação. **Gazeta do povo**, mai. 2011. Caderno G. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-cancao-olhos-nos-olhos-de-chico-buarque-vira-filme-de-reconciliacao-3y9phqbhd2p7ixtwsbsd7hv7y>>. Acesso em: 13/07/18.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. In: Xavier, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 46-54.

NARDIN, Ana Luísa *et al.* Caracterização e análise de *O céu de Suely* de Karim Aïnouz, como uma narrativa de viagem. **Revista Universitária do Audiovisual - RUA**, nº 72, maio. 2014. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/caracterizacao-e-analise-de-o-ceu-de-suely-de-karim-ainouz-como-uma-narrativa-de-viagem/>>. Acesso em: 20/01/19.

O ABISMO prateado. Direção: Karim Aïnouz, produção: Rodrigo Teixeira *et al.* Brasil: Vitrine filmes, 2011. (83min).

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## SEMIOTICS AND CINEMA: THE SIGNS OF THE VIOLETA'S AFFLICTION, IN THE FILM *O ABISMO PRATEADO*

### Abstract

Cinema is able to convey everyday sensations and reflections through its diversified technical framework, caning approach several socially recurring themes, among which it can highlight the theme of the abandonment. Starting from this theme, directors, like Karim Aïnouz, produced remarkable works, above all, in the way they express feelings capable of arousing the identification of the audience with the characters. Considering this aspects, this essay has the objective to analyze the signs that make possible the elaboration of the feeling of affliction of the character Violeta in the construction scene, in the film *O Abismo Prateado* (2011), by the filmmaker from Ceará, Karim Aïnouz. In this sense, the theoretical assumptions of Modern Semiotics will be used, with emphasis on the postulates by Charles Peirce, for the elaboration of the analyzes. As methodology for the development of the work, the qualitative and descriptive approaches will be applied, in relation to the problem and the objective. The problematizations effected, from the analysis, show how the director Aïnouz makes use of the most diverse signs, to create an anguish environment and a feeling of non-belonging, in the main character, due to the end of their love relationship. It was concluded that the filmmaker Aïnouz drives his narrative to the approach of subjective and sensory aspects of the character, giving focus to her anguish and exasperation.

### Keywords

Abandonment. Cinema. Sign. Semiotics.

---

Recebido em: 27/05/2019  
Aprovado em: 03/03/2020

## TRADUÇÃO

A seção TRADUÇÃO publica traduções originais e inéditas de obras literárias ou textos críticos relevantes para a área de Letras. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em até duas edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

# *Tradução de Les trois hommes de pierre, de George Sand, para o português do Brasil*

Patrícia Rodrigues Costa<sup>45</sup>

Universidade de Brasília (UnB)

## **Resumo**

George Sand, escritora feminista francesa do século XIX, é conhecida principalmente por seus romances e por sua vida amorosa. Contudo, devemos chamar atenção também para suas obras destinadas ao público infanto-juvenil e àquelas que visaram recolher contos, lendas, tradições orais de sua região natal. É nesse sentido que buscamos aqui apresentar a tradução do conto *Les trois hommes de pierre*, presente na obra *Les Légendes rustiques* (1858) e ainda não traduzida para o português do Brasil.

## **Palavras-chave**

Literatura francesa traduzida. Tradição oral. George Sand. *Les trois hommes de pierre*.

---

45 Doutora em Estudos da Tradução (2018) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Estudos de Tradução (2013), bacharel em Agronomia (2014) e Bacharel em Letras/Tradução - Inglês (2008) pela Universidade de Brasília. Licenciada em Letras Inglês (2019) pelo Centro Universitário Estácio de Ribeirão Preto. Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) da Universidade de Brasília. Tradutora inglês/francês para o português.

## Introdução

O texto *Les trois hommes de pierre* faz parte da obra, ainda não traduzida para o português do Brasil, *Les Légendes rustiques* (1858), de autoria da escritora francesa George Sand (1804 – 1876). Esta obra foi concebida a partir de tradições orais, canções, lendas e contos recolhidos por seu filho Maurice Sand (1823 – 1889) – responsável pelas ilustrações presentes no livro – nos campos de sua região natal, a Berry. Os doze textos presentes nesta obra (*Les Pierres-Sottes ou Pierres Caillasses; Les Demoiselles; Les Laveuses de nuit ou Lavandières; La Grand'Bête; Les Trois Hommes de Pierre; Le Follet d'Ep-NeII; Le Casseu' de Bois; Le Meneu' de Loups; Le Lupeux; Le Moine des Étangs-Brisses; Les Flambettes; Lubins et Lupins*) revelam as crenças e as superstições dos aldeões e dos camponeses franceses do século XIX, como relatado pela escritora em carta ao filho no início desta obra e aqui apresentada.

Amantine-Aurore-Lucile Dupin, mais conhecida por George Sand, nasceu em Paris em 1804. Casou-se em 1822 com Jean-François Dudevant, tendo seu primeiro filho, Maurice, no ano seguinte. Começou utilizando inicialmente o pseudônimo G. Sand, inspirado no nome de Jules Sandeau, seu amante e escritor iniciante, e somente em 1832 com a publicação de seu romance *Indiana* passa a usar o pseudônimo George Sand, tornando-se reconhecida nacional e internacionalmente com a publicação de *Lélia* em 1833. A decisão de Dupin em usar um pseudônimo masculino é explicado por “[...] possibilitar a publicação e maior circulação de seus textos, além de proteger a si mesma e a suas obras contra o preconceito em relação a uma escrita feminina.” (COSTA; SOUSA, 2015, p. 260). Sobre sua escrita, Costa e Sousa (2015) relatam que

George Sand escreveu de forma contínua entre 1830 e 1876 diversos gêneros literários: romances campestres, socialistas e sentimentais, contos, peças de teatro, artigos críticos publicados em jornais e ensaios políticos, textos autobiográficos e diversas correspondências. A escrita de Sand é um marco na história do romantismo francês, sendo referência em relação aos direitos da mulher, especialmente no tocante ao prazer, e à igualdade de direitos com relação aos homens. (COSTA; SOUSA, 2015, p. 259-260)

Sobre a região em que os contos de *Les Légendes rustiques* (1858) foram recolhidos e constantemente descrita nas obras de Sand, Berry é uma região histórica francesa que existiu durante o Antigo Regime e tinha por capital a cidade de Bourges. Sua estrutura administrativa, porém, foi alterada em decorrência da Revolução Francesa, sendo dividida a princípio em três departamentos (Cher, Indre e Loiret) e atualmente é dividida em dois departamentos: Cher (correspondendo ao Alto Berry) e Indre (correspondendo ao Baixo

Berry), na região Centro-Vale do Loire. Segundo a Encyclopædia Britannica<sup>46</sup>, a população da região da Berry (em francês, *Berrichons*) são em sua maioria de origem celta – que influenciou fortemente a tradição folclórica da região, como poderemos verificar no *Avant-propos* desta obra –, mas que a partir de 1950 teve a entrada de imigrantes poloneses, italianos e espanhóis. Ademais, o dialeto desta região apresenta diversas palavras provenientes do latim antigo e continua a ser falado em algumas cidades dos departamentos de Cher e Indre. Por fim, vale destacar que a casa onde morou a escritora na cidade de Nohant, no departamento de Indre, foi transformada em museu, a *Maison de George Sand à Nohant*.

Em relação à tradução da Obra desta feminista pioneira, que teve suas obras não censuras nas bibliotecas públicas por parte do Senado francês, ressalta-se que entre 1841 e 2015, somente 39 traduções haviam sido publicadas no Brasil (COSTA; SOUSA, 2015). Contudo, é necessário que um novo levantamento seja realizado, dado que em 2017 foram publicadas ao menos duas traduções de obras desta escritora e em 2019 uma coleção em sua homenagem foi criada. Em 2017, a editora Unesp publicou a obra *História da minha vida* (*Histoire de ma vie*; 1854 – 1855), traduzida por Marcio Honório de Godoy e organizada por Magali Oliveira Fernandes, e a Editora Kuzuá publicou *François, o Menino Abandonado* (*François, Le Champi*; 1847-1848) traduzida por Liliane Mendonça. Já em 2019, a recém-fundada Editora Revolução das Margaridas<sup>47</sup> criou a Coleção Biblioteca George Sand, a qual publicou *Contos da vovó* (*Contes d'une Grand-Mère*; 1873) traduzido por Eric Heneault e, em breve, mais oito obras traduzidas serão publicadas.

Passaremos à tradução dos seguintes textos contidos no livro *Les Légendes rustiques*: 1) *À Maurice Sand*, uma dedicatória de George Sand ao seu filho; 2) *Avant-propos*, o prefácio dessa obra que explica a origem dos contos e a importância da região natal de Sand para sua escrita; 3) *Les trois hommes de pierres*, o conto aqui escolhido para retratar a obra *Les Légendes rustiques*.

---

46 Encyclopædia Britannica. *Berry*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Berry-historical-region-France>>. Acesso: mar. 2020.

47 Coleção George Sand. Editora revolução das Margaridas. Disponível em: <<https://revolucaodasmargaridas.com.br/colecao-biblioteca-george-sand/>>. Acesso: mar. 2020.

À Maurice SAND

Mon cher fils,

Tu as recueilli diverses traditions, chansons et légendes, que tu as bien fait, selon moi, d'illustrer; car ces choses se perdent à mesure que le paysan s'éclaire, et il est bon de sauver de l'oubli qui marche vite, quelques versions de ce grand poème du *merveilleux*, dont l'humanité s'est nourrie si longtemps et dont les gens de campagne sont aujourd'hui, à leur insu, les derniers bardes.

Je veux donc t'aider à rassembler quelques fragments épars de ces légendes rustiques, dont le fond se retrouve à peu près dans toute la France, mais auxquelles chaque localité a donné sa couleur particulière et le cachet de sa fantaisie.

George SAND.

A Maurice Sand

Meu querido filho,

Tu recolheste diversas tradições, canções e lendas, que fizestes bem, penso, em ilustrar. Pois estas coisas se perdem à medida que o camponês se ilumina e é bom salvar do esquecimento algumas versões deste grande poema fantástico, de que a humanidade se alimentou por tanto tempo e cujas pessoas do campo são, hoje, sem seu conhecimento, seus últimos bardos.

Por isso, quero ajudá-lo a recolher alguns fragmentos dispersos dessas lendas rústicas, cuja essência encontra-se por toda a França, mas às quais cada localidade deu sua cor específica e o timbre de sua fantasia.

George SAND.

## AVANT-PROPOS

Il faudrait trouver un nom à ce poème sans nom de la fabulosité ou merveillesité universelle, dont les origines remontent à l'apparition de l'homme sur la terre et dont les versions, multipliées à l'infini, sont l'expression de l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples.

Le chapitre des légendes rustiques sur les esprits et les visions de la nuit serait, à lui seul, un ouvrage immense. En quel coin de la terre pourrait-on se réfugier pour trouver l'imagination populaire (qui n'est jamais qu'une forme effacée ou altérée de quelque souvenir collectif) à l'abri de ces noires apparitions d'esprits malfaisants qui chassent devant eux les larves éplorées d'innombrables victimes? Là où règne la paix, la guerre, la peste ou le désespoir ont passé, terribles, à une époque quelconque de l'histoire des hommes. Le blé qui pousse à le pied dans la chair humaine dont la poussière a engraisé nos sillons. Tout est ruine, sang et débris sous nos pas, et le monde fantastique qui enflamme ou stupéfie la cervelle du paysan est une histoire inédite des temps passés. Quand on veut remonter à la cause première des formes de sa fiction, on la trouve dans quelque récit tronqué et défiguré, où rarement on peut découvrir un fait avéré et consacré par l'histoire officielle.

Le paysan est donc, si l'on peut ainsi dire, le seul historien qui nous reste des temps anté-historiques. Honneur et profit intellectuel à qui se consacrerait à la recherche de ces traditions merveilleuses de chaque hameau qui, rassemblées ou groupées, comparées entre elles et minutieusement disséquées, jetteraient peut-être de grandes lueurs sur la nuit profonde des âges primitifs.

Mais ceci serait l'ouvrage et le voyage de

## PREFÁCIO

Deveríamos dar um nome a este poema sem nome de fabuloso ou maravilha universal, cujas origens remontam ao surgimento do homem na Terra e cujas versões, multiplicadas ao infinito, são a expressão da imaginação poética de todos os tempos e de todos os povos.

O capítulo de lendas bucólicas sobre os espíritos e as visões da noite seria, em si mesmo, uma obra imensa. Em que parte da Terra poderíamos refugiar-nos para encontrar a imaginação popular (que nada mais é que uma forma apagada ou alterada de qualquer lembrança coletiva) ao refúgio dessas aparições sombrias de espíritos malignos que caçam diante de si vermes enlutados de incontáveis vítimas? Aí onde reina a paz, a guerra, a peste ou em que o desespero terrível tenha passado em algum momento da história dos homens. O trigo que cresce na carne humana cujo pó engordou nossos canais. Tudo é ruína, sangue e destroços sob nossos passos e o mundo fantástico que inflama ou surpreende o cérebro do camponês é uma história inédita de tempos antigos. Quando queremos voltar às primeiras formas de sua ficção, a encontramos em alguns relatos truncados e desfigurados, em que raramente podemos descobrir um fato comprovado e consagrado pela história oficial.

O camponês é, portanto, se assim podemos dizer, o único historiador que nos resta dos tempos pré-históricos. Honra e ganho intelectual àqueles que se consagram à pesquisa dessas tradições maravilhosas de cada lugarejo que, reunidas ou agrupadas, comparadas entre si e minuciosamente dissecadas, talvez lançariam grande luz sobre a noite profunda de épocas remotas.

Mas esta seria a obra e a viagem de toda

toute une vie, rien que pour explorer la France. Le paysan se souvient encore des récits de son aïeule, mais le faire parler devient chaque jour plus difficile. Il sait que celui qui l'interroge ne croit plus, et il commence à sentir une sorte de fierté, à coup sûr estimable, qui se refuse à servir de jouet à la curiosité.

D'ailleurs, on ne saurait trop avertir les faiseurs de recherches que les versions d'une même légende sont innombrables, et que chaque clocher, chaque famille, chaque chaumière a la sienne. C'est le propre de la littérature orale que cette diversité. La poésie rustique, comme la musique rustique, compte autant d'arrangeurs que d'individus.

J'aime trop le merveilleux pour être autre chose qu'un ignorant de profession. D'ailleurs, je ne dois pas oublier que j'écris le texte d'un album consacré à un choix de légendes recueillies sur place, et je m'efforcerai de rassembler, parmi mes souvenirs du jeune âge, quelques-uns des récits qui complètent la définition de certains types fantastiques communs à toute la France. C'est dans un coin du Berry, où j'ai passé ma vie, que je serai forcé de localiser mes légendes, puisque c'est là, et non ailleurs, que je les ai trouvées. Elles n'ont pas la grande poésie de chants bretons, où le génie et la foi de la vieille Gaule ont laissé des empreintes plus nettes que partout ailleurs. Chez nous, ces réminiscences sont plus vagues plus voilées. Le merveilleux de nos provinces centrales a plus d'analogie avec celui de la Normandie, dont une femme érudite, patiente et consciencieuse a tracé un tableau complet.

Cependant l'esprit gaulois a légué à toutes nos traditions rustiques de grands traits et une couleur qui se rencontrent dans toute la France, un mélange de terreur et d'ironie, une bizarrerie d'invention extraordinaire jointe à un

uma vida só para explorar a França. O camponês ainda se lembra dos relatos de seu ancestral, mas fazer com que ele fale é cada vez mais difícil. Ele sabe que a pessoa que o questionar não acredita mais, e começa a sentir uma espécie de orgulho, certamente estimável, que se recusa a ser usado como joguete à curiosidade.

Além disso, nunca é demais advertir aos pesquisadores que existem inúmeras versões de uma mesma lenda, e que cada campanário, cada família, cada cabana tem a sua própria. Esta diversidade é marca da literatura oral. A poesia bucólica, assim como a música bucólica, tem tantos arranjadores quanto indivíduos.

Eu amo bastante o maravilhoso para ser tudo menos um ignorante de profissão. Além disso, não posso esquecer que escrevo o texto de um álbum consagrado a uma seleção de lendas recolhidas localmente e buscarei reunir, entre as minhas lembranças de tenra idade, alguns relatos que integram a definição de alguns tipos fantásticos comuns a toda a França. É em um canto de Berry, em que passei minha vida, que serei obrigada a localizar minhas lendas, visto que foi ali e não alhures, que as encontrei. Elas não têm a grande poesia das canções bretãs ou a genialidade e a fé deixadas da velha Gália, como sua marca mais nítida do que em qualquer outro lugar. Entre nós, essas reminiscências são mais vagas, mais veladas. O maravilhoso de nossas províncias centrais tem mais analogia com aquele da Normandia, na qual uma mulher instruída, paciente e consciente traçou um quadro completo.

No entanto, o espírito galego abandonou a todas nossas tradições bucólicas de distintas peculiaridades e uma cor que se encontram em toda a França, uma mistura do terror e da ironia, uma excêntrica invenção extraordinária

symbolisme naïf qui atteste le besoin du vrai moral au sein de la fantaisie délirante.

Le Berry, couvert d'antiques débris des âges mystérieux, de tombelles, de dolmens, de menhirs, et de mardelles, semble avoir conservé dans ses légendes, des souvenirs antérieurs au culte des Druides: peut-être celui des Dieux Kabyres que nos antiquaires placent avant l'apparition des Kimris sur notre sol. Les sacrifices de victimes humaines semblent planer, comme une horrible réminiscence, dans certaines visions. Les cadavres ambulants, les fantômes mutilés, les hommes sans tête, les bras ou les jambes sans corps, peuplent nos landes et nos vieux chemins abandonnés.

Puis viennent les superstitions plus arrangées du moyen-âge, encore hideuses, mais tournant volontiers au burlesque; les animaux impossibles dont les grimaçantes figures se tordent dans la sculpture romane ou gothique des églises, ont continué d'errer vivantes et hurlantes autour des cimetières ou le long des ruines. Les âmes des morts frappent à la porte des maisons. Le sabbat des vices personnifiés, des diabolins étranges, passe, en sifflant, dans la nuée d'orage. Tout le passé se ranime, tous les êtres que la mort a dissous, les animaux mêmes, retrouvent la voix, le mouvement et l'apparence; les meubles, façonnés par l'homme et détruits violemment, se redressent et grincent sur leurs pieds vermoulus. Les pierres mêmes se lèvent et parlent au passant effrayé; les oiseaux de nuit lui chantent, d'une voix affreuse, l'heure de la mort qui toujours fauche et toujours passe, mais qui ne semble jamais définitive sur la face de la terre, grâce à cette croyance en vertu de laquelle tout être et toute chose protestent contre le néant et, réfugiés dans la région du merveilleux, illuminent la nuit de sinistres clartés ou peuplent

combinada com um simbolismo ingênuo que atesta a necessidade da verdadeira moral na fantasia delirante.

A Berry, coberta de destroços de épocas misteriosas, de tumbas, de dolmens, de menires e de lápides, parece ter conservado em suas lendas, lembranças anteriores ao culto dos Druidas: talvez aqueles dos deuses Kabires que nossos antiquários colocam antes do surgimento dos Kimris em nosso solo. Os sacrifícios de vítimas humanas parecem pairar, como um resquício horrível, em algumas visões. Os cadáveres errantes, fantasmas mutilados e homens sem cabeça, os braços e as pernas sem corpos, povoam nossos pântanos e nossos velhos caminhos abandonados.

Então, vêm as superstições mais representativas da Idade Média, ainda repugnantes, mas voltadas de bom grado ao burlesco; os animais impossíveis, cujas fisionomias carrancudas se deformam na escultura romana ou gótica das igrejas, continuaram a perambular vivazes, bramindo em torno dos cemitérios ou ao longo das ruínas. As almas dos mortos batem à porta das casas. O *sabbat* dos vícios personificados, dos diabretes estranhos, passa, assoviando, pela grande nuvem da tempestade. Todo o passado é revivido, todo os seres que a morte dissolveu, os próprios animais, reencontram sua voz, o movimento e a aparência; os móveis, moldados pelo homem e destruídos violentamente, emendam-se e rangem sob seus pés cheios de cupins. As próprias pedras se levantam e falam ao transeunte apavorado; os pássaros noturnos cantam para ele, em uma voz abominável, a hora da morte que sempre visita e sempre acontece, mas que nunca parece definitiva sobre a face da Terra, graças a esta crença na virtude da qual todos seres ou todas coisas protestam contra o nada, e

la solitude de figures flottantes et de paroles mystérieuses.

George SAND.

### *Les trois hommes de pierre*

On prétend que certains individus de cette race stupide, crient aux passants attardés : Veux-tu des bras ? veux-tu des bras ? Si on a l'imprudencia de leur répondre : Oui, ils reprennent : Donnons tes jambes ! Et comme ils sont charmeurs, on reste là tant qu'il leur plaît. Un malin que la frayeur avait jeté à la renverse, eut l'esprit de leur dire : Prenez mes jambes, si vous voulez ; elles sont mortes. — Ils ne surent point répliquer, et l'homme put se sauver de leur charme.

(Maurice Sand)

Dans la région de l'Indre qui touche à la Creuse, la nature change d'aspect, les vallons s'enfouissent, les plateaux s'élèvent, la végétation prend de l'essor, les eaux se précipitent, les talus profonds se hérissent de rochers. Les traditions et les légendes sont pourtant plus rares dans cette région pittoresque que dans nos plaines ; mais elles sont généralement tristes, et, sauf ce qui se rapporte à Gargantua, je n'ai pas trouvé par là ce fonds d'humour berrichonne qui mêle souvent l'ironie aux terreurs du monde fantastique.

J'ai nommé Gargantua, et, à ce propos, je demanderai aux érudits si, avant la publication du livre (c'est ainsi, je crois, qu'on disait du temps de Rabelais pour désigner le grand, le seul, le délirant succès littéraire de l'époque), il n'y avait pas, dans les provinces, une légende populaire de Gargantua, dont le grand satirique se serait emparé, comme Goethe de la légende de Faust, et comme Molière de la légende de la Statue du Commandeur. Cette locution des enthousiastes

refugiados na região do maravilhoso, iluminam a noite de clarões sinistros ou povoam a solidão de figuras flutuantes e de palavras misteriosas.

George SAND.

### **Os três homens de pedra**

Diz-se que certos indivíduos desta raça estúpida gritam aos transeuntes retardatários: Queres braços? Queres braços? Se tivermos a imprudência de lhes responder "Sim", replicam: Dá-nos tuas pernas! E como são encantadores, ficamos aqui pelo tempo que quiserem. Um malandro que o pavor tinha derrubado teve a audácia de dizer-lhes: Pegai minhas pernas, se vós quiserdes; estão mortas. — Eles não souberam replicar, e o homem pôde escapar de seus encantos.

(Maurice Sand)

Na região de Indre que toca o rio Creuse, a natureza muda de aspecto. Os vales escondem-se, os planaltos elevam-se, a vegetação cresce, as águas correm, os taludes profundos erguem-se dos rochedos. As tradições e as lendas são, todavia, mais raras nessa região pitoresca que em nossas planícies; mas, em geral, são tristes e, exceto no que se refere a Gargântua, não encontrei por aqui essa essência do humor da região de Berry que muitas vezes mistura a ironia aos terrores do mundo fantástico.

Nomeei Gargântua e, a este respeito, perguntarei aos sábios se, antes da publicação do volume (é assim, creio eu, que dizíamos no tempo de Rabelais para designar o grande, o único, o delirante sucesso literário da época), não havia, nas províncias, uma lenda popular de Gargântua, cuja o grande satirista apreendeu, como Goethe da lenda de Fausto e como Molière da lenda da Estátua do Comandante. Esta maneira de se expressar dos entusiastas contemporâneos a

contemporains de Rabelais, le livre, était-elle uniquement une formule d'admiration exclusive ? Ne signifiait-elle pas aussi une distinction à établir entre le poème éclatant et la légende obscure ? Les ogres remis à la mode par Perrault sont bien les mêmes géants que la chevalerie pourfendait au moyen-âge. Gargantua ne serait-il pas de la même famille, et son nom n'aurait-il pas été ramassé par l'auteur de Pantagruel parmi d'autres types populaires aujourd'hui oubliés pour n'avoir existé que dans les contes de la veillée, de nos ancêtres ? En Berry, où aucune tradition historique n'est restée dans la mémoire des paysans, sinon à l'état de mythe, on est très surpris de retrouver une sorte d'histoire locale très précise de Gargantua tout à fait en dehors du poème de Rabelais, bien que dans la même couleur. À Montlevic, une petite éminence isolée dans la plaine a été formée par le pied de Gargantua. Fourvoyé dans nos terres argileuses, le géant secoua son sabot en ce lieu, et y laissa une colline.

Sur la Creuse, aux limites du Berry, on retrouve Gargantua enjambant le vaste et magnifique ravin où la rivière s'engouffre, entre le clocher du Pin et celui de Ceaulmont, planté sur les bords escarpés de l'abîme. Un bac rempli de moines vint à passer entre les jambes du géant. Il crut voir filer une truite, se baissa, prit l'embarcation entre deux doigts, avala le tout, trouva les moines gros et gras, mais rejeta le bateau en se plaignant de l'arête du poisson.

Ceux qui vous racontent ces choses n'ont certes jamais lu le livre, et pas plus qu'eux leurs aïeux n'ont su son existence. Le nom de Rabelais leur est aussi inconnu que ceux de Pantagruel et de Panurge. Le frère Jean des Entomeures, ce type si populaire par sa nature et son langage, n'est pas arrivé davantage à la popularité de fait.

Rabelais, o volume, era unicamente uma fórmula de admiração exclusiva? Não significou também uma distinção a ser feita entre o brilhante poema e a lenda obscura? Os ogros, em voga desde Perrault, são os mesmos gigantes que a cavalaria combatia fervorosamente na Idade Média. Gargântua não seria da mesma família, e seu nome não teria sido escolhido pelo autor de Pantagruel entre outros tipos populares agora esquecidos por terem existido somente nos relatos de vigília, dos nossos ancestrais? Em Berry, onde nenhuma tradição histórica permaneceu na memória dos camponeses, salvo no estado mítico, ficamos extremamente surpresos de encontrar um tipo de história local muito precisa de Gargântua, fora do poema de Rabelais, embora com o mesmo aspecto. Em Montlevic, uma pequena elevação isolada na planície foi formada pelo pé de Gargântua. Perdido em nossas terras argilosas, o gigante sacudiu seu tamanco neste lugar, e ali formou uma colina.

No Creuse, nos limites de Berry, encontramos Gargântua atravessando o vasto e magnífico desfiladeiro onde o rio corre, entre o campanário do Pin e o de Ceulmont, localizado nas bordas escarpadas do abismo. Uma balsa cheia de monges passou entre as pernas do gigante. Ele pensou ter visto uma truta, então abaixou-se, pegou a embarcação entre dois dedos, engoliu tudo, achou os monges grandes e gordos, mas descartou o barco reclamando da espinha do peixe.

Aqueles que vos contam essas coisas certamente nunca leram o volume e nem seus antepassados souberam de sua existência. O nome de Rabelais também é tão desconhecido quanto aquele de Pantagruel e de Panurge. O frade Jean des Entomeures, esse sujeito tão popular por sua natureza e sua linguagem, já não

Ces personnages sont l'œuvre du poète ; mais je croirais que Gargantua est l'œuvre du peuple et que, comme tous les grands créateurs, Rabelais a pris son bien où il l'a trouvé.

Les superstitions des villages et des chaumières de la Creuse, dans le bas Berry, admettent donc les géants, qui, par opposition, tiennent peu de place dans les chroniques du haut pays. Le haut pays est découvert et ondulé ; le bas pays, raviné et encaissé, est assis sur la roche qui sert de contre-forts aux escarpements du terrain. Ces roches micaschisteuses, de formes bizarres, prennent volontiers l'aspect de figures gigantesques ; mais il s'en faut de beaucoup qu'elles paraissent risibles au pêcheur de mauvaise foi qui va, durant la nuit, lever les nasses de ses confrères. Ce n'est pas le joyeux Gargantua qui lui apparaît : ce sont les trois hommes de pierre, que dans le jour, il appelait les rochers du moine, et qu'il voyait sans frayeur se mirer debout et immobiles sur le bord de l'eau transparente.

Une nuit, Chauvat, du moulin d'en bas, les vit remuer, descendre de leur immense piédestal et se promener sur le rivage en gesticulant ; mais quels horribles gestes, et quelle marche terrifiante ! Ils ne paraissaient avoir ni pieds ni jambes, et pourtant ils allaient plus vite que les eaux de la Creuse, et les cailloux broyés criaient sous leur poids. Il s'enfuit jusqu'à sa maison et s'y barricada de son mieux ; mais les hommes de pierre l'avaient suivi, et comme c'était un mécréant qui ne songea point à se recommander à Dieu, le plus petit de ces colosses appuya son coude sur le pignon de la maison qui s'écrasa comme une motte de beurre.

Chauvat épouvanté, se sauva dans sa grange ; mais le second des hommes de pierre y posa la main et la fendit en quatre comme si c'eût

alcançou mais uma popularidade de fato. Estes personagens são obra do poeta, mas acreditaria que Gargântua é obra do povo e que, como todos os grandes artistas, Rabelais tomou para si inspiração onde a encontrou.

As superstições das aldeias e das cabanas do Creuse, no baixo Berry, reconhecem, então, os gigantes que, em contraste, têm pouco espaço nas crônicas das terras altas. As terras altas são descobertas e onduladas; as terras baixas, cheias de desfiladeiros e encravadas entre encostas íngremes, ficam sobre a rocha que serve de contraponto às escarpas do terreno. Essas rochas micaxistosas, de formas esquisitas, assumem, com prazer, o aspecto de figuras gigantes, mas estão longe de ser risíveis ao pescador de má-fé que, durante a noite, levantará as redes de seus companheiros. Não é o jubiloso Gargântua que surge: são os três homens de pedra, a quem, durante o dia, chamava de rochedos do monge e que viu, sem medo, se contemplarem, eretos e imóveis, na beira d'água transparente.

Uma noite, Chauvat, do moinho abaixo, os viu se mexer, descer de seus enormes pedestais e caminhar pela margem, gesticulando; mas que gestos horríveis e que caminhada terrível! Eles não pareciam ter nem pés nem pernas, porém se moviam mais rápido que as águas do Creuse e os cascalhos despedaçados gritavam sob seu peso. Ele fugiu para a sua casa e barricou-se lá o melhor que pôde; mas os homens de pedra tinham-no seguido, e como ele era um descrente que não pensava em recomendar-se a Deus, o menor desses titãs apoiou seu cotovelo no frontão da casa, que se desfez como uma porção de manteiga.

Chauvat, aterrorizado, fugiu-se para o estábulo; porém, o segundo dos homens de pedra colocou ali a mão e a partiu em quatro como se

été une vieille huguenote en terre de Bazaiges.

Chauvat eut le temps de se sauver et il se réfugia sur la grande écluse qui coupe la rivière en biais d'un bord à l'autre. Là il se crut sauvé ; mais les trois hommes de pierre prirent ce chemin pour s'en retourner à leur place ordinaire sur l'autre rive, et il se vit forcé de rester là, ou de se jeter dans la rivière qui est très profonde de chaque côté de l'écluse ; car de courir plus vite que les géants n'avançaient, il n'y fallait point songer.

Il se rangea et se fit tout petit, n'osant souffler, couché de son long au ras de la chaussée, espérant que ces méchants blocs ne l'apercevraient point. Le premier passa ; puis vint le second qui passa aussi. Chauvat commençait à respirer. Enfin vint le troisième, qui était, de beaucoup, le plus grand et le plus lourd, et qui fit mine de passer de même que les autres. Mais la chaussée était glissante et l'homme de pierre glissa.

Par bonheur, Chauvat se ressouvint enfin de son baptême, et fit le signe de la croix en demandant l'assistance du ciel. L'homme de pierre trébucha et ne tomba point, sans quoi le pauvre pêcheur eût été écrasé comme une coquille d'œuf.

Les retournants sont, dans cette même partie du Berry, des hôtes très nombreux. Il est peu de maison qui ne soit hantée de quelque âme en peine. La Creuse, noire et rapide en certains endroits profonds, où elle coule sans obstacle, entraîne et charrie les esprits plaintifs des gens qui ont trouvé la mort dans ses flots. La nuit, on entend des cris déchirants ; ce sont les noyés qui se lamentent et demandent des prières. Ailleurs, elle écume et gronde dans les rochers ; on entend là les imprécations de ceux qui sont damnés sans rémission.

tratasse de um velho huguenote em Bazaiges.

Chauvat teve tempo de escapar e de refugiar-se na grande represa que corta o rio de um lado ao outro. Ali pensou estar a salvo; mas os três homens de pedra tomaram este caminho para voltar ao seu lugar habitual na outra margem, e ele se viu forçado a ficar ali, ou a jogar-se no rio, que é muito profundo de cada lado da represa; pois não deveria fantasiar em correr mais rápido do que avançavam os gigantes.

Ele se escondeu e se encolheu, não ousando nem mesmo respirar, deitado ao longo da estrada, esperando que esses blocos perversos não o vissem. O primeiro passou, depois veio o segundo que também passou. Chauvat começava a respirar. Finalmente veio o terceiro, de longe o maior e o mais pesado, que fingiu passar como os demais. Mas a estrada era escorregadia e o homem de pedra escorregou.

Por sorte, Chauvat se lembrou finalmente de seu batismo e fez o sinal da cruz, pedindo ajuda aos céus. O homem de pedra perdeu o equilíbrio, mas não caiu, caso contrário o pobre pescador teria sido esmagado como uma casca de ovo.

As aparições são, nesta mesma parte da Berry, hóspedes muito numerosos. Não há muitas casas que não sejam assombradas por uma alma penada. O Creuse, negro e rápido em alguns lugares profundos, onde flui sem obstáculos, embarca e carrega a consciência melancólica das pessoas que encontraram a morte em suas torrentes. À noite, ouvimos gritos dolorosos; são os afogados que se lamentam e pedem orações. Em outro lugar, o Creuse espuma e brande nos rochedos. Então, ouvimos as maldições daqueles que são condenados sem remissão.

Le mot de retournant est bien l'équivalent de celui de revenant. Cependant quelques vieilles femmes vous diront que les âmes des suicidés (les noyés volontaires) sont condamnées à l'éternel travail de retourner les grosses pierres qui encombrant le lit des torrents. Au milieu d'une cascade de la Creuse, une de ces roches noires offre tellement la figure d'une barque échouée, que de loin, on s'y trompe. C'est une pierre retournée : on vous assure qu'elle est blanche en-dessous, et qu'elle a été amenée là de bien loin, par ceux qui retournent.

Ces légendes se rattachent, sans doute, au lugubre souvenir des désastres causés par les crues subites et terribles de la rivière. En 1845, une trombe de pluie gonfla si subitement les affluents torrentueux de la Creuse qui est, elle-même, en cet endroit, un torrent redoutable, que l'eau monta, dit-on, de plus de cent pieds, apportant toute une forêt récemment abattue sur ses rives. Aux approches de l'unique pont de la contrée, la forêt voyageuse s'arrêta deux heures, prise et serrée entre les deux rives à pic, et, à cette masse, vinrent se joindre d'autres masses de toits, de bateaux, de barrières et de débris de toute sorte, si bien que les enfants, qui ne doutent de rien, passaient d'une rive à l'autre, à pied sec sur cette montagne flottante, au-dessus des vagues en fureur. Tout-à-coup la montagne se précipita, emportant le pont qui l'avait retenue et balayant tout sur son passage, maisons, troupeaux, cultures et passants.

Pourtant le souvenir de ce désastre n'a pas suffi à peupler d'âmes en peine les bords et les îlots de la terrible rivière. Il s'y joint la tradition vague d'un combat de faux-saulniers contre les gens de la gabelle, au temps où les seigneurs et les bourgeois conduisaient, dans les sentiers escarpés, leurs mulets chargés de sel de

A palavra aparição é de fato equivalente a assombração. Apesar disso, algumas senhoras de idade lhe dirão que as almas dos suicidas (os afogados intencionais) estão condenadas ao eterno trabalho de revirar as grandes pedras que obstruem o leito das torrentes. No meio de uma cachoeira do Creuse, uma destas rochas negras parece tanto com um barco encalhado, que de longe, nos enganamos. É uma pedra revirada: asseguramos-vos que é branca por baixo e que foi trazida de longe, por aqueles que regressam.

Estas lendas estão certamente relacionadas à lembrança lúgubre dos desastres causados pelas cheias súbitas e terríveis do rio. Em 1845, uma tromba d'água encheu tão inesperadamente os afluentes caudalosos do Creuse, ele mesmo, neste lugar, uma corrente apavorante, que conta-se que a água subiu mais de trinta metros, trazendo toda uma floresta recentemente cortada às suas margens. Ao aproximarem-se da única ponte da região, a floresta viajante parou por duas horas, agarrada e espremida entre duas margens íngremes e esse material juntou-se a outros de telhados, de barcos, de cercas, de destroços de todos os tipos, de tal modo que as crianças, que não desconfiavam de nada, iam de uma margem a outra sobre esta montanha flutuante, acima das ondas impetuosas. De repente, a montanha precipitou-se, levando consigo a ponte que a tinha retido e varrendo tudo que havia em seu caminho: casas, rebanhos, plantações e transeuntes.

No entanto, a lembrança desse desastre não foi o suficiente para encher de almas penadas as margens e as ilhotas do terrível rio. A ela junta-se uma vaga tradição de um combate de falsos salicutores contra os cobradores de impostos, em uma época em que os senhores e a burguesia conduziam, por meio de trilhas

contrebande. L'histoire du Berry ne dit rien de cette bataille. Les vieux paysans l'ont entendue raconter à leurs pères, qui la tenaient de leurs grands-pères. Beaucoup de gens, disent-ils, y périrent, et furent précipités des rochers dans la Creuse. C'est pourquoi l'on entend, dans les mauvaises nuits, des voix que personne ne connaît et qui crient sans relâche : Au sel ! au sel ! À ce cri, tous les mulets des pâturages voisins s'enfuient, les oreilles couchées et la queue entre les jambes, comme si le diable était après eux.

Dans cette même région, la croyance au grand serpent se réveille de temps à autre. On se soucie peu des milliers de vipères qui vivent dans les rochers et qui, dit-on, n'ont jamais fait de mal à personne ; mais le serpent de quarante pieds de longueur et qui a la tête faite comme un homme, est celui dont on se préoccupe. C'est probablement le même qui, dans les temps anciens, mangea trois prisonniers dans le cachot de la grosse tour de Châteaubrun. Depuis, il s'est montré plusieurs fois, et l'année dernière, 1857, tout le pays était en émoi, parce qu'une bergère l'avait vu dans un buisson. Plus de cinquante chasseurs étaient sur pied pour le chercher ; mais, comme de coutume, on ne le trouva point.

escarpadas, suas mulas carregadas de sal contrabandeado. A história de Berry não nos diz nada sobre esta batalha. Os velhos camponeses a ouviram de seus pais, que ouviram de seus avós. Muitas pessoas, diziam eles, morriam e eram atiradas dos rochedos para o Creuse. É por isso que ouvimos, em noites tempestuosas, vozes que ninguém conhece e que bradam implacavelmente: Sal! Sal! A este bramido, todas as mulas das pastagens vizinhas fogem com as orelhas deitadas e o rabo entre as pernas, como se o diabo as perseguisse.

Nesta mesma região, a crença na grande serpente ressurgiu de tempos em tempos. Preocupamo-nos pouco com as milhares de víboras que vivem nos rochedos e que, como se conta, jamais fizeram mal algum a alguém, mas preocupamo-nos com a serpente de doze metros com a cabeça que nem a de um homem. É provavelmente a mesma que antigamente comeu três prisioneiros no calabouço da grande torre de Châteaubrun. Desde então, apareceu diversas vezes e no ano passado, em 1857, todo o país ficou em alvoroço, pois uma pastora a tinha visto em uma moita. Mais de cinquenta caçadores andavam a pé à sua procura, mas, como de costume, não foi encontrada.

Figura 1 - *Les trois hommes de pierre* por Maurice Sand.



Fonte: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/92/Sand - Legendes rustiques.djvu/page47-400px-Sand - Legendes rustiques.djvu.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/92/Sand_-_Legendes_rustiques.djvu/page47-400px-Sand_-_Legendes_rustiques.djvu.jpg)>.

## Referências

COSTA, Patrícia Rodrigues; SOUSA, Germana Henriques Pereira de. George Sand no Brasil. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 4, n. 1, p. 257-288, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/11329/9967>>. Acesso em: jan. 2020.

EDITORA REVOLUÇÃO DAS MARGARIDAS. **Coleção Biblioteca George Sand**. Disponível em: <<https://revolucaodasmargaridas.com.br/colecao-biblioteca-george-sand/>>. Acesso em: jan. 2020.

FRANCE 24. **Berry, the countryside that inspired George Sand**. Disponível em: <<https://www.france24.com/en/20150904-you-are-here-george-sand-berry-province-france>>. Acesso em: jan. 2020.

SAND, George. À Maurice Sand. In: SAND, George. **Légendes Rustiques**. Paris: A-Morel, 1858, p.I. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/20/items/queuvresdegeorges88sand/queuvresdegeorges88sand.pdf>>.

SAND, George. Avant-propos. In: SAND, George. **Légendes rustiques**. Paris: Calmann Lévy, 1877, p.III – IX. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/20/items/queuvresdegeorges88sand/queuvresdegeorges88sand.pdf>>.

SAND, George. **Contos da vovó**. Traduzido por: Eric Heneault. Editora Revolução das Margaridas, 2019, 240p. Tradução de: *Contes d'une Grand-Mère*.

SAND, George. **François, o Menino Abandonado**. Traduzido por: Liliane Mendonça. São Paulo: Editora Kazuá, 2017, 150p. Tradução de: *François, le champi*.

SAND, George. **História da minha vida**. Traduzido por: Marcio Honório de Godoy. Organização: Magali Oliveira Fernandes. São Paulo: Editora Unesp, 2017, 650p. Tradução de: *Histoire de ma vie*.

SAND, George. Les trois hommes de pierre. In: SAND, George. **Légendes Rustiques**. Paris: A-Morel, 1858, p. 55 – 65. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/20/items/queuvresdegeorges88sand/queuvresdegeorges88sand.pdf>>.

## TRANSLATING GEORGE SAND'S LES TROIS HOMMES DE PIERRE INTO BRAZILIAN PORTUGUESE

### Abstract

George Sand, a 19th century French feminist writer, is known mainly for her novels and her life. However, one should also draw attention to her children's books and to her collection of tales, legends, and oral traditions from her home region. It is in this sense that the aim of this work is to present the translation of the short story *Les trois hommes de pierre*, one of the legends published in *Les Légendes rustiques* (1858), not yet translated into Brazilian Portuguese.

Página |  
153

### Keywords

French translated literature. Oral tradition. George Sand. *Les trois hommes de pierre*.

---

Recebido em: 15/01/2020  
Aprovado em: 08/04/2020

## RESENHAS

A seção RESENHAS publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em até duas edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

# *Crítica e tradução, de Ana Cristina Cesar*

Íris Fernanda Ladislau Rosa<sup>48</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Rafael Fava Belúzio<sup>49</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

CESAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016. 531 p.

Ana Cristina Cesar tem sua obra lírica reunida pela Companhia das Letras, em 2013, no volume *Poética*; é homenageada pela Flip, em 2016 e, no mesmo ano, sua produção de ensaísta é focalizada pelo volume *Crítica e tradução*: uma brochura com pouco mais de 500 páginas e uma capa que apresenta uma Ana C. sorridente, em tons de amarelo e rosa, lembrando ligeiramente o movimento *Vaporwave*. O livro é dividido nas seções “*Literatura não é documento*”, “*Escritos no Rio*”, “*Escritos na Inglaterra*” e “*Alguma poesia traduzida*”, além de trazer prefácio de Alice Sant’Anna e cronologia organizada por Waldo Cesar. Em *Crítica e tradução*, Ana Cristina Cesar fala sobre questões políticas e culturais, sobre poesia/literatura feminina, sobre suas influências e mais tantos outros assuntos, que são tratados através da escrita envolvente já conhecida. Lendo o livro, há uma sensação constante: a de ver os bastidores de algo, pois volta e meia é encenada a tensão entre realidade inventada & ficção real – traço também frequente na obra lírica da escritora. Ler Ana C. opinando sobre questões estéticas importantes, resenhando livros, falando sobre seu próprio trabalho de tradutora, tudo isso enquanto as luvas de pelica da autora deslizam sorrateiramente para trás das cortinas do palco, tensionando vida e literatura.

---

<sup>48</sup> Graduanda em Letras (Bacharelado em Edição), com formação complementar em Teatro, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e estagiária no setor de Revisão da Editora UFMG.

<sup>49</sup> Graduação em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (2007), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Atualmente, é professor de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UFMG.

*Deslizando, em nossa breve leitura, ao longo das obras reunidas em Crítica e tradução, a primeira parada é em “Literatura não é documento”.* O texto corresponde a uma dissertação de mestrado, realizada na UFRJ, e voltando a atenção para documentários nacionais que tratam de obras ou escritores brasileiros. O tom é consideravelmente político, marcado pelos anos de chumbo, e, nesse particular, se destaca também pela importância da pesquisa enquanto documento que relata um período histórico, reunindo um apanhado de informações concernentes ao contexto social da Ditadura Militar. Quanto à tópica da tensão entre realidade & ficção, A. C. Cesar afirma que

Esse “objeto” [da pesquisa] não são propriamente os filmes a que andei assistindo, mas sim os conceitos ou representações do literário que esses filmes, explícita ou implicitamente, acabam utilizando. Que definição de literatura, que visão do autor literário são postas em circulação por esses filmes? (CESAR, 2016, p. 21).

Para aqueles acostumados à *Poética* de Ana C., há um tom familiar: realidade inventada & ficção real. Interessante notar como a carioca almeja observar o mundo através da realidade criada nos documentários, sinalizando o poder manipulador dos diretores, os quais desenvolvem efeitos de realidade, permitindo que o espectador acredite na veracidade e objetividade do que lhe é mostrado, como se o documentário fosse, por natureza, inquestionável. A autora discute, em sua pesquisa, o valor do documentário enquanto suposta chancela da realidade e apresenta os recursos através dos quais o texto fílmico manipula a imagem do autor. Ana C., por assim dizer, filma o que está por trás das câmeras e mostra os bastidores, apresentando o mundo sendo inventado e *como* ele é inventado. De acordo com a ensaísta, tensionando as fronteiras entre literatura e cinema: “A literatura é sobretudo uma estetização do real” (CESAR, 2016, p. 63). No desenvolver de “Literatura não é documento”, Ana Cristina Cesar, por um lado, critica o documentário que pretende eliminar seu próprio narrador para se passar como retrato objetivo da realidade; por outro, elogia aqueles que fazem uso de seu poder para *inventar* algo em cima do que é real e o fazem para fins políticos. No final, há ainda sete depoimentos de autores de documentários falando sobre os seus trabalhos, além da reprodução de dois roteiros na íntegra – Ana Cristina nos proporciona mais uma olhada nos bastidores da realidade inventada.

Em seguida, a seção “*Escritos no Rio*” apresenta textos que a escritora publica em algumas revistas: ensaios, resenhas, análises, palestras, trabalhos acadêmicos. Logo de início, um ensaio sobre *Os Lusíadas*, analisando a epopeia portuguesa a partir da oposição entre o plano irreal e a verdade histórica. Assim como o documentário sufocava a verdade, aqui a

verdade é sufocada pela letra. Ana C. analisa a oposição entre histórico e mítico: “Criam-se duas ordens de acontecimentos – os acontecimentos ditos históricos e os ditos mitológicos – e é na relação entre os dois que se faz a epopeia da literatura” (CESAR, 2016, p. 165). Ana Cristina esmiúça maneiras de o plano histórico e o mitológico construírem a epopeia, discursando sobre o real aprisionado no texto. Mais para frente, ainda em “Escritos no Rio”, consta uma resenha dedicada ao romance *Armadilha para Lamartine* (acrescida por uma entrevista com o autor, Carlos Sussekind) e aqui é interessante ver a escritora inverter a análise que faz em sua dissertação de mestrado “*Literatura não é documento*”: nesta última, ela explora os recursos literários usados no cinema; na resenha do livro, analisa os recursos cinematográficos explorados na literatura e ainda fala de uma “Cinematografização do texto literário” (CESAR, 2016, p. 203), apontando como o livro é construído através da montagem, recurso usual do cinema. *Armadilha para Lamartine*, por sua vez, traz, de um lado, relatos do próprio autor escritos em um estado de crise psicótica; do outro, há os diários de seu pai, que foram escritos ao longo de trinta anos. Mas os diários, ao contrário do esperado, não são absolutamente reais, posto que o próprio autor confessa, em sua entrevista, ter alterado o conteúdo, vez por outra: “Quem lê acha que a coautoria é igual à divisão: a primeira parte seria minha e a segunda parte, dele [do pai]. Não é verdade. A segunda parte é bastante trabalhada, bastante inventada” (SUSSEKIND, apud CESAR, 2016, p. 194). Ou seja, novamente é desenvolvido um caso de realidade ficcionalizada: o diário, recurso também usado na poesia de Ana C. e que talvez fosse imaginado como um atestado da verdade, é adulterado.

Ainda entre os textos inseridos em “Escritos do Rio”, muitas vezes é retornada a tópica da realidade fingida, como em “O poeta é um fingidor”, resenha feita por Ana C. sobre as *Cartas de Álvares de Azevedo*. É expressivo como a poeta novecentista fala sobre a realidade das cartas do oitocentista, posto que a escritora é conhecida por sua produção falsamente epistolar, vista, por exemplo, em *Correspondência completa*. Ana Cristina Cesar, nesse sentido, dá sugestões que ajudam a pensar suas escolhas estéticas: “A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu” (CESAR, 2016, p. 231). Sobre Álvares de Azevedo, ela aponta como que as cartas provocam questionamentos acerca do ultrarromântico ser, no mundo real, um tanto diverso do que pode parecer ser em sua literatura. Se ele supostamente se pretendia um boêmio, farrista, suas correspondências apresentam, binomicamente, um “Virgem e temeroso de mulher” (CESAR, 2016, p. 231).

“Escritos na Inglaterra”, a seu turno, contém estudos e reflexões reunidos na tentativa de concretizar o curso “Poesia Moderna Traduzida”, que seria ministrado por Ana C., mas que nunca chegou a se realizar. Cabe destacar o que está logo no começo: a tradução do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, trabalho que rendeu à Ana Cristina o título Master of Arts, *with distinction*. Antes de adentrar o conto em si, são apresentados dois textos introdutórios mostrando um pouco dos bastidores dessa tradução e explicitando o caráter das 80 notas explicativas ali presentes. Ana C. afirma que no rodapé está a verdadeira substância do estudo e, ao ler esses comentários adicionais, é possível enxergar a trilha dos pensamentos da tradutora: “as oitenta notas [...] foram desvendando gradualmente a forma como o processo de tradução estava se efetuando” (CESAR, 2016, p. 327). As anotações, a propósito, acabam sendo maior que a própria tradução: os bastidores se tornaram maiores que o palco, ou talvez sejam eles mesmos o local da verdadeira ficção. Desenvolvem frestas da intimidade da ACC que toca em temas como a fusão de ficção e autobiografia na obra de KM. Antes ainda de chegar ao resultado do trabalho tradutório, o leitor pode ler o conto original “Bliss”, em inglês, ajudando a dimensionar as escolhas da tradutora, contrastando a nova versão e o original. E quando encerrada a seção que trata de “Bliss”, os “Escritos na Inglaterra” trazem mais alguns ensaios da poeta brasileira, a exemplo do estudo “O ritmo e a tradução da prosa”.

Na última parte do livro *Crítica e tradução*, o público se depara com o outro tema importante no universo de Ana C.: branco da página, elemento frequente nos livros reunidos em *Poética*. Em “*Alguma poesia traduzida*”, constam vazios & poemas que a autora traduziu de poetas como Sylvia Plath, Emily Dickinson, Mariane Moore e William Carlos Williams, sendo todas as traduções acompanhadas de seus respectivos originais. Após tantas páginas refletindo sobre como a escritora trabalhava suas traduções; depois de haver, inclusive, suas críticas – positivas e negativas – sobre traduções de terceiros e ainda muito exercício de autocrítica, é interessante observar um pouco mais a realização do seu trabalho: dar mais uma flagrada por detrás das cortinas e conferir o resultado de alguns versos transpostos para outro idioma.

Em *O Apanhador no Campo de Centeio*, a personagem Holden diz que há escritores que te fazem querer ligar para eles e bater um papo, logo que terminamos seus livros. Caberia dizer que é essa a sensação ao terminar *Crítica e tradução*. Ler os trabalhos acadêmicos de Ana C. fornece um *background* (se é que também se pode pegar palavras emprestadas do inglês) muito rico para ler sua poesia. Para quem admira a Ana poeta, é quase indispensável conhecer a Ana acadêmica, a Ana tradutora, pois dessa maneira se entra mais em contato com

a construção e relevância de sua obra. No entanto, após observar o percurso sobre estratégias de edição e montagem de obras, caminhos trilhados pela própria Ana Cristina Cesar, talvez caiba perguntar: quem é o autor de *Crítica e tradução*? Ana C. e/ou os organizadores do volume?

### **Referências bibliográficas**

CESAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016. 531 p.

CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. 503 p.

SALINGER, J. D. *O Apanhador no campo de centeio*. Tradução de Antônio Rocha. 18ª ed.

Rio de Janeiro, RJ: Editora do Autor, 2012. 208 p.

---

Recebido em: 15/07/2019

Aprovado em: 08/04/2020



