

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 13 ▪ Dossiê Temático ▪ Dez. (2022) ▪ ISSN 1980-4571

A mediação e a transmissão de conteúdos
de literaturas estrangeiras no contexto universitário:
modelos, modalidades, estratégias e técnicas aplicáveis
à luz de atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão



Tito Lívio Cruz Romão (UFC);
Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN);
Dionei Mathias (UFSM) (Org.)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 13 • Nº 1 • JAN.-JUL. (2023)

Página | 1

ISSN 1980-4571



DOSSIÊ A mediação e a transmissão de conteúdos de literaturas estrangeiras no contexto universitário: modelos, modalidades, estratégias e técnicas aplicáveis à luz de atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão

Tito Lívio Cruz Romão (UFC);
Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN);
Dionei Mathias (UFSM) (Org.)

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

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Ana Marcia Alves Siqueira UFC

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Júlio Cezar Bastoni - UFC

Yuri Brunello – UFC

EDITORES-CHEFES

Antonio E V P N Holanda – UFC/
Lyon 1 - INSPÉ

Marina Maria Abreu Melo – UFC

Ana Carolina Pereira da Costa –
UFC

CONSELHO EDITORIAL

Ana Marcia Alves Siqueira - UFC

Bárbara Costa Ribeiro – UFC

Edson da Silva Nascimento – UFC

Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC

Antonio E. V. P. N. Holanda –

UFC/Lyon 1 - INSPÉ

Francisca Kellyane C. Pereira – UFC

Gabriela Ramos Souza - UFC

Karine Costa Miranda – UFC

Mariana Antonia S. Carvalho – UFC

Maria Reginalda da Silva. - UFC

Matheus Araújo de Souza Silva –

UFC

Nathalia Bezerra da Silva Ferreira –

UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Valéria Correia Lourenço – UFC

Yuri Brunello – UFC

Brenda Nobre – UFC

Francisca Carolina Lima - UFC

Marcus Schueler - PUCPR

Hamyne Meireles - PUCPR

Fernando Abreu - PUCPR

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

TITO LÍVIO CRUZ ROMÃO

AVALIADORES CONVIDADOS

Douglas Esteves Moutinho - UFRJ

Edna silva - UFG

Ebal Sant'Anna Bolacio Filho - UFF

Arthur Scapini - FURG

Eduardo Luz - UFC

Geraldo Augusto Fernandes - UFC

José Carlos Siqueira de Souza - UFC

Vicente de Paula Martins - UFC

Roberta Lehmann - UFPR

Elizabeth Dias Martins - UFC

Luiz Rogério Camargo - FAE Centro
Universitário

Susana Vieira - Universidade Nova
de Lisboa

Francisco Vitor Macedo Pereira -
UNILAB

Orlando Luiz de Araújo - UFC

Leite jr - UFC

Juliane Elesbao - UERJ

Carolina Aquino - UFPI

Júlio Cezar Bastoni da Silva - UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE	Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Andrea Martins L. Mateus – UFT	Margarida Pontes Timbó – FLJ
Andrea Mazzucchi – Università Degli Studi di Napoli	Maria Aparecida de O. Silva – USP
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ	Maria da Glória F. de Sousa – URCA
Antonio Augusto Nery - UFPR	Maria Eleuda Carvalho – UFT
Benedito Antunes – UNESP	Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE	Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab	Matteo Palumbo – Università Degli Studi di Napoli
Carolina de Aquino Gomes – UFPI	Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Cassia Alves da Silva – IFRN	Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Cid Ottoni Bylaardt – UFC	Nicole Gounalis – Stanford University
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA	Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Constantino Luz de Medeiros – UFMG	Roberto Acízelo Souza – UERJ
Danielle Mendes Pereira – UFRJ	Rodrigo Ávila Agrela – UEMG
Edson Santos Silva – UNICENTRO	Roseli Barros Cunha – UFC
Elena Lombardi – University of Oxford	Rubens da Cunha – UFRB
Francesco Guardiani – University of Toronto	Sandro Bochenek – UEL
Giorgio De Marchis – Università Degli Studi Roma Tre	Sarah Forte – UECE
Harlon Homem L. Sousa – UESPI	Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
José Roberto de Andrade – IFBA	Terezinha Oliveira – UEM
Kall Lyws Barroso Sales – UFSC	Tiago Barbosa Souza – UFPI
	Tito Lívio Cruz Romão – UFC
	Yuri Brunello – UFC

NOSSA CAPA

Johannes Gutenberg (1396-1468), o inventor dos tipos móveis necessários à impressão de livros, examinando o resultado de um dos seus primeiros trabalhos. Pintura em óleo feita por Friedrich Reichert em 1871.

Sumário

NOSSA CAPA	5
Apresentação	7
Tito Lívio Cruz Romão (UFC)	
Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)	
Dionei Mathias (UFSM)	
Voz e Verso: Um poema lido e escrito de Blas de Otero.....	10
Raphael Boccardo	
Universidade de São Paulo	
Imagens poéticas: o tempo em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes	19
Alba Valéria Niza Silva	
Universidade Estadual de Montes Claros	
Walisson Oliveira Santos	
Universidade Estadual de Montes Claros	
O aprendizado pelo Manual de pintura e caligrafia: tensões da representação literária	36
Denise Noronha Lima	
Universidade Estadual do Ceará	
Imagens, sensações e movências – a construção erótica de Memória Corporal, de Roberto Pontes	55
Elizabeth Dias Martins	
Universidade Federal do Ceará	
Leonildo Cerqueira Miranda	
Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA/RN	
Livros com uma pessoa dentro: José Saramago e um seu particular modo de estar no texto..	71
José Dercio Brauna	
Universidade Federal do Ceará	
A tradução literária como janela para o mundo: a experiência de tradução no contexto da série de eventos Über.Leben.Schreiben	90
Anelise Freitas Pereira Gondar	
Universidade Federal Fluminense	
Ebal Sant´Anna Bolacio Filho	
Universidade Federal Fluminense	
Tatiana Leal	
Universidade Estadual do Rio de Janeiro	
Manuais de ensino de literatura francesa: uma discussão sobre gênero, cânone e ensino	110
Grace Alves da Paixão	
Universidade Federal do Espírito Santo	
A atuação da liberdade schilleriana em Maria Stuart	129
Tiago Carvalho	
Universidade Federal de Minas Gerais	
Marcas da desconstrução da cultura indígena brasileira nas obras Iracema e Macunaíma ...	143
Valdivina Telia Rosa de Melian	
Universidade Federal do Tocantins (UFT)	

Apresentação

Por meio dos textos apresentados neste dossiê, queremos ressaltar, obviamente sem qualquer pretensão de completude, a diversidade de modelos, modalidades, estratégias e técnicas aplicáveis na mediação e transmissão de conteúdos oriundos de diferentes literaturas nas áreas de Ensino, Pesquisa e Extensão. Página | 7

Na concepção inicial deste dossiê, ao lançarmos a chamada, a nossa intenção era chamar atenção especialmente para estas variedades em torno de literaturas estrangeiras na perspectiva brasileira: a) ensino de literaturas estrangeiras em cursos de graduação em Letras (disciplinas obrigatórias e optativas de literaturas estrangeiras clássicas e modernas); b) ensino de literaturas estrangeiras em cursos de pós-graduação (literaturas estrangeiras como fatores determinantes de áreas temáticas, linhas de pesquisa, componentes curriculares etc. em cursos de especialização, mestrado e doutorado); c) projetos de iniciação à docência em literaturas estrangeiras (realização de estágios, elaboração de cursos, revisão de propostas curriculares já existentes etc.); d) projetos de extensão voltados para a leitura, o debate, a tradução, a audiodescrição, a encenação e, *last, but not least*, a divulgação de literaturas estrangeiras envolvendo diferentes mídias (livros impressos e digitalizados, jornais, periódicos, cinema, teatro etc.); e) projetos de iniciação científica com enfoque em obras e autores de literaturas estrangeiras sob as mais diferentes óticas de abordagem (teoria literária, crítica literária, recepção, estudos tradutológicos, estudos culturais, estudos semióticos etc.).

Reiteramos o conteúdo da chamada nesta Apresentação, porque acreditamos que os pontos acima listados ainda poderão inspirar a escrita de outros artigos sobre um dos temas concebidos para este dossiê. Temos, agora, a satisfação de apresentar nove artigos que versam sobre temáticas bem diversas, mas que se identificam diretamente com a nossa proposta.

Em seu artigo *Voz e Verso: Um poema lido e escrito de Blas de Otero*, Raphael Boccardo (USP) apresenta uma reflexão sobre a relação existente entre oralidade e poema escrito, tomando por base o poema em prosa *Poesía y Palabra*, do escritor espanhol Blas de Otero. Mediante a apresentação de sua perspectiva particular de análise desse poema, Boccardo busca dar seu contributo às outras diversas vertentes que já existem na crítica literária em torno da produção de Blas de Otero.

Imagens poéticas: o tempo em “Os cus de Judas”, de António Lobo Antunes é o trabalho escrito por Alba Valéria Niza e Silva Walisson Oliveira Santos (UNIMONTES). Nesse artigo, com base numa pesquisa bibliográfica e de cunho qualitativo, os dois autores buscam investigar como se articula o conceito de tempo, visando a compreender, por um lado,

as estratégias narrativas e discursivas do escritor português e, por outro, sua relação com o contexto histórico em que se insere a obra.

Denise Noronha Lima (UECE), em seu artigo *O aprendizado pelo “Manual de pintura e caligrafia”*: tensões da representação literária, dedica-se a um estudo da segunda obra publicada por José Saramago, examinando as tensões da representação literária que o protagonista empreende quando oscila entre a pintura e a escrita, numa tentativa de autoconhecimento e transformação. Trata-se, segundo a articulista, de um romance de transição que inaugura uma nova forma narrativa de Saramago, presente nas suas obras ulteriores.

Imagens, sensações e movências – a construção erótica de “Memória Corporal”, de Roberto Pontes é o título do artigo escrito por Elizabeth Dias Martins (UFC) e Leonildo Cerqueira Miranda (UFERSA/RN). A análise de alguns poemas extraídos da obra poética *Memória Corporal* (1982) permite que os dois articulistas discorram sobre as metáforas, de que faz uso o escritor Roberto Pontes em seus poemas, relacionadas à provocação dos cinco sentidos da percepção humana.

José Dércio Braúna (UFC), em seu artigo intitulado *Livros com uma pessoa dentro: José Saramago e um seu particular modo de estar no texto*, põe em relevo o modo saramaguiano de fazer literatura valendo-se da figura do “autor-narrador”. Para alcançar seu objetivo, o articulista apoia-se tanto em pronunciamentos feitos por Saramago quanto nas obras do eminente autor português.

Em seu artigo intitulado *A tradução literária como janela para o mundo: a experiência de tradução no contexto da série de eventos Über.Leben.Schreiben*, Anelise Freitas Pereira Gondar (UFF), Ebal Sant’Anna Bolacio Filho (UFF) e Tatiana Leal (UERJ) descrevem e discutem o processo tradutório de excertos de textos literários em língua alemã para o português brasileiro desencadeado por graduandos do curso de Letras/Alemão em duas universidades fluminenses no âmbito de um projeto de legendagem de *lives*. Ao longo de seu artigo, os autores reconstroem a memória da experiência da tradução literária para fins audiovisuais de trechos dos livros *Brüder*, da autora afro-alemã Jackie Thomae, e *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, de Emma Braslavsky.

Manuais de ensino de literatura francesa: uma discussão sobre gênero, cânone e ensino é o título do artigo escrito por Grace Alves da Paixão (UFES), no qual são debatidas as relações entre gênero, cânone e ensino, tendo como ponto de partida dois manuais de ensino de literatura francófona. A autora do artigo ressalta a necessidade de se analisar o apagamento das obras escritas por mulheres ao longo da historiografia literária francesa, fato que se

evidencia na formação do cânone, na elaboração dos materiais didáticos e no ensino de literatura francófona.

Tiago Carvalho (UFMG), em seu artigo sob o título *A atuação da liberdade schilleriana em “Maria Stuart”*, apresenta uma forma de leitura da peça *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, pelo viés da noção de liberdade imanente ao pensamento. Carvalho destaca, por exemplo, a origem dessa noção de liberdade, que, embora afeita a ideais defendidos por Immanuel Kant, era uma marca própria de Schiller.

No artigo *Marcas da desconstrução da cultura indígena brasileira nas obras Iracema e Macunaíma*, Valdivina Teliá Rosa de Melian (UFT) apresenta um estudo sobre as práticas das relações sociais e culturais presentes na literatura romântica de José de Alencar em *Iracema* e na literatura moderna de Mário de Andrade em *Macunaíma*, analisando as formas de relação do explorador com a cultura, raça e a religião do explorado.

Desejamos que a leitura deste dossiê lhes seja bastante proveitosa.

Tito Lívio Cruz Romão (UFC)

Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)

Dionei Mathias (UFSM)

Voz e Verso: Um poema lido e escrito de Blas de Otero

Raphael Boccardo¹

Universidade de São Paulo

Página |
10

Resumo

Durante seu exílio, Blas de Otero, poeta espanhol e comunista, escreveu uma série de poemas que tratavam sobre seus ideais políticos e a situação social pela qual passava Espanha na época franquista, na década de 1960. Um desses poemas, “Poesía y Palabra”, foi gravado pela voz do próprio Blas de Otero, tornando-se um marco para sua carreira. A relação entre oralidade e poema escrito é significativa, principalmente em um contexto de exílio, em que o silêncio no franquismo imperava em todas as mídias.

Palavras-chave

Poesia. Voz. Blas de Otero. Pós-Guerra Civil Espanhola.

“Esta lectura que voy a ofrecerles a ustedes será breve”
Blas de Otero em Cuba

Após uma longa passagem pelo bloco socialista nos anos 1960, Blas de Otero, apoiado pelo PCE (Partido Comunista Espanhol), desejava retornar ao seu país natal, Espanha, para tratar de sua saúde já deteriorada durante os anos anteriores. Em 1969, então, seu avião saiu de Moscou para pousar em Madrid. Chegando à Espanha, Sainz, um chefe de polícia temido da Brigada Político-Social franquista de Bilbao, é a primeira pessoa a recepcionar o poeta na chegada ao país (BAYO, 1968, p. 181). No passaporte de Blas de

¹ Graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (2013) e mestrado em Letras (Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americ.) pela Universidade de São Paulo (2018). Atualmente faz Doutorado sobre Blas de Otero e o Exílio pela Universidade de São Paulo (2022). Também é tradutor e criador de conteúdo para o canal de literatura Irene no Céu.

Otero constavam suas viagens para China, União Soviética e Cuba, financiadas pelo próprio PCE, partido proibido no franquismo. O olhar ameaçador do policial Sainz diante de um lacônico passageiro não parecia assustá-lo: “Asustarme a mí con el silencio?”, respondeu Blas de Otero de forma irônica após um longo período de silêncio entre os dois. Certo tempo depois, Sainz acabou por liberá-lo² com uma condição: que não escrevesse nada contra o *Movimiento Nacional*. O retorno à Espanha aconteceu da mesma forma do dia do exílio de Blas de Otero na década de 1950: através do silenciamento da voz.

Em 1970, Blas de Otero já era um poeta com grande prestígio entre seus colegas. Com diversas obras publicadas, poucas na Espanha devido à censura, sua larga produção de sonetos e poesias foi radicalmente transformada após os anos exilados na década de 1950 e 1960. Agora instalado em Madrid, e seis anos de sua última publicação, *Que trata de España* (1964), em Paris, Blas de Otero volta a escrever neste período. Para refletir seu passado, tanto sua vida como obra, o poeta decide produzir uma obra autobiográfica, mas de forma em que só Blas de Otero conseguia escrever: poeticamente.

A obra *Historias fingidas y verdaderas* (1970), com um título irônico que percorre uma linha fina entre ficção e realidade, é escrita de forma bastante rápida, em menos de 1 ano. Trazendo em sua memória os acontecimentos históricos do mundo, da Espanha e de si próprio, Blas de Otero anuncia uma nova etapa da forma de sua escrita: a prosa. Porém uma poesia em prosa que abordasse temas como Cuba, China, seu envolvimento com o Partido Comunista, mas também sua relação com a religião, com si próprio e suas enfermidades que o acometeram durante toda sua vida, em uma confluência de tudo o que havia produzido no passado, como alguém no fim de sua vida que decide recapitular sua história completa.

Geoffrey R. Barrow, em um artigo sobre a obra *Historias fingidas y verdaderas*, mostra como esta autobiografia se estruturou: “The lack of serenity is mirrored in this prose style and in an often private symbolism that point to a fragmented and purposeless everyday life and project a disintegrated world picture.” (1975, p. 39). De forma fragmentada e desestruturada, esta obra possui uma voz diferente das que Blas de Otero havia desenvolvido anteriormente: uma voz contínua em prosa, que se desintegra não em versos, mas na própria

² A liberação de Blas de Otero por parte da polícia franquista deu-se principalmente por Blas de Otero ser uma figura pública conhecida internacionalmente: “A esas alturas, Otero representaba una —discreta pero cierta— amenaza para el Régimen, por su proyección internacional, relacionada con sus vínculos con el Partido Comunista y con sus, por esos años, ya numerosas publicaciones en México, Argentina, Francia, Italia, etc. Sin duda, la posible repercusión de cualquier incidente —que habría supuesto una publicidad muy negativa fuera de nuestras fronteras— proporcionó al poeta un cierto grado de inmunidad.” (PERULERO, 2013, p. 322).

leitura do texto. Mas como descobriremos as nuances desta leitura sem ouvirmos em voz alta a recitação dos poemas?

O principal poema em prosa de *Historias fingidas y verdaderas*, “Poesía y palabra” (OTERO, 2013, p. 616), é a culminação do trabalho estético e estrutural que Blas de Otero gostava de imprimir em seus poemas e uma reflexão sobre o próprio ato de escrever:

Poesía y palabra

Sabido es que hay dos tipos de escritura, la hablada y la libresca. Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla. El Góngora de las Soledades nos lleva a los distados de Teresa de Cepeda. Sin ir tan lejos, la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es el juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden — podrían: y más la propia voz directa — rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada día más ricos y acuciantes.

Em um primeiro momento, percebemos este poema em prosa como um texto comum de uma análise teórica sobre os tipos de escrita. Um poema deste, lido em silêncio, não parece nos revelar nada além de uma estrutura sem variações próprias da poesia. E, curiosamente, esta própria ideia dos tipos de escrituras está sendo discutida por Blas de Otero no texto: “Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla” (OTERO, 2013, p. 616). Como diz Giorgio Agamben em “Idea de la Prosa”:

sin duda es poesía aquel desarrollo en el que es posible oponer un límite métrico a un límite sintáctico (todo verso en que el *enjambement* no esté, en la actualidad, presente, será entonces un verso con *enjambement* cero), prosa desarrollo en el que esto no es posible. (1989, p. 21)

A pergunta que temos, então, é: podemos afirmar que “Poesía y palabra” é uma poesia segundo essas definições de Agamben? Ou é somente um texto em prosa teórico sobre a estética poética?

Por sorte, ou por uma intenção deliberada de Blas de Otero (ambas opções, provalvemente), “Poesía y palabra” é um dos poucos poemas em que o poeta gravou sua voz para recitá-lo. É como se ele soubesse que, para que sua prosa pudesse exprimir as estruturas de versos como *enjambement*, era preciso emprestar sua própria voz para definir os ritmos propostos durante a escrita³. A seguir temos o áudio de sua leitura do poema:

³ Áudio encontrado em <https://www.fundacionblasdeotero.org/es/biografia-y-voz-del-poeta-blas-de-otero/>



blas de otero.mp3

No ato de sua voz, percebemos os versos surgindo onde antes, na superfície da escrita silenciosa, não percebíamos seu ritmo. Esta fisicalidade da voz transforma esta prosa em poema:

La diferencia entre texto en acto y voz en acción es la misma que existe entre espacio y tiempo: si el texto poético necesita de un soporte espacial para ser representado en su fisicidad (tipo)gráfica – piénsese en la versificación –, la voz demanda un soporte dinámico que se mueva en la extensión temporal. Es decir, un cierto tiempo durante el cual la voz del que lee – en el caso que nos interesa, del autor – pueda desplegarse vocalizando el poema. En este sentido, se vuelve fundamental la prosodia y el movimiento de la voz. (MISTRORIGO, 2018, p. 17)

Este suporte dinâmico que percebemos na voz de Blas de Otero ao ler “Poesía y Palabra” imprime este movimento que percorre as frases e as transforma em versos. A sentença do poema “El Góngora de las Soledades nos lleva a los distados de Teresa de Cepeda” se versifica na voz do poeta em um *enjambement* que rompe com a frase completa e a transforma em dois versos: “El Góngora de las Soledades/nos lleva a los distados de Teresa de Cepeda”. Sem ter o áudio para nos auxiliar na análise do poema em prosa, não temos, em certa medida, a estrutura do poema a partir da visão do próprio poeta. Ter como componente não só a poesia escrita, mas a voz de Blas de Otero e o período em que foi desenvolvida, após o exílio e seu retorno à Espanha, enriquece a equação da interpretação desta obra.

De forma metalinguística, “Poesía y palabra” discute sobre a diferença da oralidade e a *libresca* na forma impressa na página silenciosa: “Sin ir tan lejos, la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas” (OTERO, 2013, p. 616). A prosa mantém a linha constante e invariável, enquanto que a leitura em voz alta desta mostra um ritmo variável que revela a irregularidade dos versos.

Juan José Lanz, crítico da obra de Blas de Otero, aponta nesta etapa de produção do poeta uma nova aproximação da poesia em relação ao sujeito poético e sua voz. Em seu artigo “La construcción de la voz y del sujeto ético...”, publicado na revista *Ancia* (2003), Juan José Lanz aponta como a oralidade ganha uma importância crucial na produção de Blas de Otero como uma forma de exprimir suas ideias de coletividade e sua busca para “la inmensa mayoría”, ou seja, uma poesia mais próxima do povo e do coletivo:

Así pues, el borrado de los límites entre escritura y oralidad, la transformación del sujeto poético en su “voz”, conlleva en sí mismo la plasmación de un *ethos* social, colectivo, tanto en el proceso de enunciación como en el de recepción: el sujeto diluyéndose en su “voz” se la otorga a la colectividad; fingiendo oralidad facilita el acceso de la mayoría como receptora del poema (JOSÉ LANZ, 2003, p. 47).

O objetivo de Blas de Otero em buscar, através da oralidade, um acesso à maioria, mostra como *Historias fingidas y verdaderas* foi estruturada não só como uma autorreflexão de si, mas como um estabelecimento da conexão entre autor e ouvinte. Neste projeto de sua volta ao exílio, a forma com que esta conexão fosse estabelecida seria mais importante do que a própria temática da obra. Para Gabriel Celaya, em 1965, esta busca para atingir a maioria seria: “considero que el acceso a ‘la inmensa mayoría’ sólo se conseguirá por via oral” (PERULERO, 2014, p. 46). Por isso, não é coincidência que ouviremos pela primeira vez uma gravação de uma recitação de Blas de Otero, pela sua própria voz, somente em *Historias fingidas y verdaderas* na década de 1970.

Segundo Elena Perulero, esta busca pela “inmensa mayoría” por Blas de Otero não estava somente inscrita em seu posicionamento ideológico socialista desta poesia ao coletivo, mas, principalmente, residia na aproximação do poeta com a tradição que remontava à época medieval e ao romancero, nessa herança direta da voz popular do “juglar”:

Blas de Otero quiso que su poesía, lejos de circunscribirse a la coyuntura sociopolítica concreta de la dictadura franquista, se inscribiera en una tradición que se remontaba a la época medieval y al romancero, convirtiéndose así en heredera directa de la voz popular. (PERULERO, 2014, p. 1)

Como diz Laura Scarano no artigo “Reescrituras del cancionero popular en la poesía de Blas de Otero”, esse movimento de apropriação da figura do “juglar”, em sua variante popular, e da variante culta como Gil Vicente e Lope de Vega, faz parte do repertório de Blas de Otero para formar sua própria poética: “Dichos ‘préstamos’ no suponen un mimetismo verbal, sino una consciente asimilación del paradigma oral para fortalecer su proyecto político-discursivo” (SCARANO, 2012, p. 172). A oralidade na escritura parte para a “inmensa mayoría” como forma de superar um suposto afastamento entre autor e ouvinte.

“Porque el poeta es el juglar o no es nada”. Este verso de “Poesía y palabra” é recitado pela voz de Blas de Otero como um ponto central do poema em prosa. Quando ouvimos o áudio, a pausa que em “es el juglar” leva para a culminação da voz que recita o verso de maneira profunda em “no es nada”, seguido por um silêncio longo em comparação aos outros versos. Esta interrupção no ritmo somente é percebida quando ouvimos o poeta.

Na escritura, este verso não se posiciona separadamente do texto e nem mesmo finaliza o parágrafo. Mas para o “juglar”, a projeção da voz é capaz de estruturar de forma *a priori* do significado a estrutura daquilo que está sendo recitado. Segundo Mladen Dolar, em *A Voice and nothing more*: “The voice is the instrument, the vehicle, the medium, and the meaning is the goal” (2006, p. 15), ou seja, o significado depende da expressão da voz, mas esta não depende do significado.

Na tradição do *romancero* da época medieval, a forma com que a voz era emitida era o instrumento e o veículo principais para estabelecer uma conexão mais próxima entre o autor e o ouvinte. Para Blas de Otero, a importância desse instrumento se reflete em *Historias fingidas y verdaderas* através desta exploração da oralidade na estrutura de sua poesia. Como a crítica à obra do poeta basco já apontou, “El interés y la deuda explícita de Otero con la poesía popular ha sido también objeto de distintos estudios, como lo ha sido la intertextualidad, la inserción en sus textos de palabras procedentes de otros textos” (GURRUCHAGA, 2004, p. 89). Porém, pouco se analisou sobre sua voz, ou seja, sobre a recitação em voz alta, como um “juglar” dos poemas desta obra.

Por isso “Poesía y palabra” seja um poema importante nesta obra. Para Blas de Otero, “el disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden (...) y más la propia voz directa – rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad”. A libertação do som daquilo que é impresso no livro é para Blas de Otero a liberdade da palavra, que pode navegar livremente pela enunciação da voz. Os instrumentos modernos como o rádio são importantes veículos de expressão da modernidade, ao mesmo tempo em que se conecta com algo tão antigo como o *romancero*. A comunicação oral, aquela conexão direta entre locutor e ouvinte, retratava não só a ideologia e política de Blas de Otero no período, mas também sua ideia de poética depois de seu exílio e o retorno à Espanha. O silêncio imposto pela censura franquista nas décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970 era contraposto por essa oralidade direta com o ouvinte. Como bem resume Laura Scarano:

el poeta puede convertir en voz hablada los versos que escribe, invitándonos a su lectura en voz alta, a la evocación directa de sus intertextos populares, a la activación de esa anónima juglaría que todos llevamos impresa en nuestra memoria cultural. (2012, p. 177)

Uma forma de coletividade e de inclusão, em que Blas de Otero tenta buscar ao compor na forma escrita e depois na recitação em voz alta, gravada em disco, do poema em prosa “Poesía y palabra”.

O estudo da oralidade e da voz de Blas de Otero em *Historia fingidas y verdaderas* ainda é algo inédito para a crítica a sua obra. A importância desta vertente não só contribui de maneira significativa para a última etapa de sua produção, como para suas outras poesias pré-exílio, no exílio, e pós-exílio. Creio que seu aspecto de exilado seja um ponto fundamental para entendermos seus versos e como sua voz surge neste projeto de “la inmensa mayoría”, nesta aproximação com o *romancero* e o “juglar”. Voz e Verso não é uma relação paralela, mas sim uma causa e consequência, na qual a primeira estrutura e constrói a segunda através da projeção de sua expressão no som e espaço, na versificação causada pelo movimento da voz do autor.

Desenvolver esta área de estudo da obra de Blas de Otero é importante para mudar o paradigma de interpretação de seus poemas e contribuir para as outras diversas vertentes que existem na crítica literária à sua produção: “Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía” (OTERO, 2013, p. 616).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Idea de la Prosa**. Trad. Laura Silvano. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- BARROW, Geoffrey R. A Hidden Paradox: Blas de Otero's Historias Fingidas y Verdaderas. **Hispanófila**, n. 54, p. 39-49, 1975.
- BAYO, Eliseo. Blas de Otero: biografía incompleta» (1968). In: HERNÁNDEZ, Mario; PERULERO, Elena. Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero. **Boletín de la Fundación Federico García Lorca**, n. 43, p. 174-190, 2008.
- DE LA CRUZ, SABINA. Notas Biográficas Tabla Cronológica De La Vida Y Obra De Blas De Otero (1916-1979). **Ancia**, Bilbao, n. 4, Año II, p. 7-74, 2004.
- DE OTERO, Blas. **Obra Completa**. Edición de Sabina de la Cruz con colaboración de Mario Hernández. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- DOLAR, Mladen. **A Voice and Nothing More**. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- LANZ, Juan José. La Construcción de la Voz y del Sujeto Ético en la Trilogía social de Blas de Otero. **Ancia**, Bilbao, Año I, p. 28-69, 2003.
- MISTRORIGO, Alessandro *et al.* **Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas**. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 2018.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. Blas de Otero en la Revista Pepales de Son Armadans.

Epos: Revista de Filología, Madrid, n. 20-21, p. 85-99, 2004-2005.

PERULERO PARDO-BALMONTE, Elena. El “Informe Azcárate sobre Blas de Otero”.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, v. 90, p. 297-317, 2014.

———. **La poesía histórica de Blas de Otero**. 2013. Tese (Doutorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2013.

SCARANO, Laura. Reescrituras del cancionero popular en la poesía de Blas de Otero.

Letras, n. 65-66, p. 160-179, 2012.

Voice and Verse: A poem read and written by Blas de Otero

Abstract

During his exile, Blas de Otero, a Spanish communist poet, wrote a series of poems that dealt with his political ideals and the social situation that Spain was going through during the period of Franco's dictatorship in 1960s. One of these poems, "Poesía y Palabra", was recorded by the voice of Blas de Otero himself, first time in his career. The relationship between orality and written poem is significant especially in a context of exile, where silence in Franco's dictatorship reigned in all media.

Keywords

Poetry. Voice. Blas de Otero. Post-Spanish Civil War.

Imagens poéticas: o tempo em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes

Alba Valéria Niza Silva⁴

Universidade Estadual de Montes Claros

Walisson Oliveira Santos⁵

Universidade Estadual de Montes Claros

Página |
19

Resumo

O imaginário é compreendido como um conjunto de imagens capaz de cultivar um todo coerente, isto é, embora as imagens possuam sentidos variados, há sempre uma força subjacente que confere coerência aos sentidos emanados por elas. Este trabalho objetiva, portanto, investigar as imagens poéticas que figuram o tempo no romance *Os cus de Judas*, publicado em 1979, de António Lobo Antunes. Além disso, buscamos verificar como é articulado o conceito de tempo, de modo a compreender não só as estratégias narrativas e discursivas do autor, como também sua relação com o contexto histórico no qual estava inserido. Posto isso, adotamos como metodologia a pesquisa bibliográfica e de cunho qualitativo. Assim, refletimos sobre as imagens poéticas em *Os cus de Judas*, adotando como referência os estudos de Fonseca (2015), Durand (2011), Paz (2015), Bachelard (2009), Seixo (2002), entre outros. Através da análise da referida obra, constatamos que as imagens poéticas que emergem de Lobo Antunes figuram o tempo como o sobrestar da existência, a proximidade entre autor e narrador, entre testemunho e ficção. Além disso, peregrinam em um mundo etéreo, desconhecido e intangível ao ser vivente; ou, ainda, como um recurso de salvação.

Palavras-chave

António Lobo Antunes. Os cus de Judas. Imagem poética. Tempo.

⁴ Doutora em Letras pela PUC Minas (2013); mestre em Letras - área Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas (2007); graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual de Montes Claros (1998). Atualmente, é professora da graduação e do Programa de pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES.

⁵ Mestrando em Letras/Estudos Literários pela Unimontes (2022-). Graduado em Jornalismo pela UniFunorte (2021) e em Letras - Português pela Unibe (2023). Pós-graduado em Marketing e Comunicação Empresarial pela Faculdade Serra Geral (2022), em Literatura Brasileira pela UniAlphaville (2022), em Educação Inclusiva pela Faculdade de São Vicente (2022) e em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Iguazu (2023).

Introdução

“Já reparou que a esta hora da noite e a este nível do álcool o corpo se começa a emancipar de nós, a recusar-se a acender o cigarro, a segurar o copo numa incerteza tateante, a vaguear dentro da roupa oscilações de gelatina?”.

(António Lobo Antunes)

O estudo de obras literárias possibilita conhecer diferentes maneiras de representar os vários fenômenos que se manifestam e são percebidos por nós, leitores. Temporalmente, variados escritores privilegiaram palavras organizadas artesanalmente para expressar poeticamente imagens carregadas de significado. As imagens geradas por seus ofícios exerceram, portanto, funções distintas, a depender do período histórico e da cultura em que foram realizadas.

Essa alusão ajuda a construir uma forma de compreender as imagens como meios de representar os fenômenos que se configuram a nós, relacionando-se aos modos de vida em sociedade e seus saberes respectivos. Deste modo, elas dizem respeito à forma que percebemos e interpretamos o mundo.

A presente pesquisa objetiva, portanto, investigar as imagens poéticas que figuram o tempo no romance *Os cus de Judas*, publicado em 1979, de António Lobo Antunes, importante expoente da literatura portuguesa dos séculos XX e XXI. Além disso, busca verificar como é articulado o conceito de tempo, de modo a compreender não só as estratégias narrativas e discursivas do autor, mas também sua relação com a contemporaneidade.

Os cus de Judas é um romance moderno no berço da literatura portuguesa. Ousado, sarcástico, irreverente, distante do bom comportamento das letras de origem lusitanas. A obra revela aos leitores brasileiros, desde sua publicação, os relatos diários de um ex-combatente do Exército Português na Guerra Colonial na África, o reencontro do país consigo mesmo e a dilacerante experiência de viver em silêncio uma ditadura fascista. Uma leitura densa, carregada de emoção, imagens e reflexões sobre a guerra e reflexos da própria vida do autor.

É possível reconhecer cidades como Luanda, Lisboa, Ninda, Chime, Gago Coutinho e Malange, a partir da narrativa supracitada. Desta forma, as características únicas destas áreas geográficas evidenciam o papel que o narrador-personagem desempenha e a posição que ocupa na história. Um personagem que passa por variadas transformações como resultado das atrocidades que presenciou ao longo da guerra.

Nessa conjuntura, observamos forte denúncia à maneira como o Estado português violento moldou a construção ficcional da personagem. Como resultado, o narrador-personagem emprega intrincados artifícios irônicos, como mostrado no trecho: “Felizmente que a tropa há de torná-lo um homem” (ANTUNES, 2009, p. 13).

Além disso, a noção de "homem", tema comum nos escritos de Lobo Antunes, é apresentada pelo narrador a partir das reflexões, das emoções e das falas de muitas de suas personagens:

A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem – nos, arrastando por uma guita brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes. (ANTUNES, 2009, p. 23)

Para a realização deste trabalho, adotamos, metodologicamente, a pesquisa de revisão bibliográfica e de cunho qualitativo, adotando como referência os estudos de Fonseca (2015), Paz (2015), Durand (2011), Bachelard (2009), Seixo (2002), etc.

Assim, buscamos não só compreender o *corpus* da narrativa em si, como também escavar o universo discursivo que fundamenta a produção literária de Lobo Antunes, inserida num contexto histórico marcado pelo fim das colônias portuguesas em África, numa postura fortemente revisionista das bases da identidade cultural portuguesa.

1 Na trilha do lobo

António Lobo Antunes é atualmente um escritor que, por meio de recursos nada convencionais ao cânone da literatura portuguesa – com frases longas, parágrafos sem fim e nenhuma ordem cronológica de apresentação dos fatos –, elabora romances que desvelam uma escrita dilacerada, de modo a descobrir um caminho a partir de cicatrizes, de detalhes e de imagens que expressam a poesia de cada momento.

Escritor ainda vivo, nascido em 1942 em Lisboa, formado em medicina com especialização em psiquiatria, Lobo Antunes participou como médico do exército português durante a Guerra Colonial, entre 1971 e 1973, em Angola.

Nesse contexto, notamos nas tessituras do autor as experiências dos três anos de conflito em terras africanas. Entre eles, o tema central dos seus três primeiros romances publicados – *Memória de Elefante* e *Os cus de Judas*, ambos em 1979, e, em 1980, a obra

Conhecimento do Inferno – e os recursos da memória e da reminiscência para revelar a angústia de quem viveu em campos de batalha.

Duas grandes nódoas nas obras loboantunianas são a marcação do tempo e o arquivo da memória, conforme explica Fernandes (2000). Em outras palavras, suas narrativas afirmavam que o inesquecível existe, ainda que esta existência seja de mortos que não puderam ser enterrados. Por outra vertente, “A fixação [de António Lobo Antunes] doentia no passado reflete, em todos os romances, o sintoma do ressentimento profundo nas personagens. A escrita, assim, é um signo de mortos que lutam contra ou a favor do esquecimento”. (FERNANDES, 2000, p. 2, grifo nosso).

Assim, ressaltamos que as trilhas literárias loboantunianas revestem-se sempre de um peregrinar no percurso do tempo, de lembranças e de memorações, ou seja, todas passam a ser verbalizadas para então serem materializadas através de escombros traumáticos, de imagens como representação do real.

Segundo Fernandes (2000), em linhas gerais, dois momentos históricos são latentes nos romances do autor: a Guerra Colonial em Angola e a Revolução dos Cravos. Conforme explicam Rommel e Sparemberger (2017, p. 4):

A Guerra Colonial produziu-se em um contexto em que os países africanos buscavam sua independência do colonialismo europeu, que perdurava no continente há séculos. [...] a guerra foi responsável por mobilizar uma grande parcela da sociedade portuguesa, que esteve envolvida direta ou indiretamente no conflito e em suas consequências. [...] A Revolução dos Cravos, em abril de 1974, assinala em Portugal o final do período imperial, marcado pela ditadura salazarista e pela Guerra Colonial nos territórios ultramarinos. (ROMMEL; SPAREMBERGER, 2017, p. 4).

É através dessas experiências que a escrita loboantuniana traz, como elementos essencialistas, releituras histórico-sociais de histórias de vida nos campos de batalha e originais combinações de ironia, lirismo, processos de abjeção e violência, em narrativas fragmentadas, construídas sobre estruturas sisudas, que exigem do leitor esforço e demasiada concentração durante a leitura (FONSECA, 2015).

1.1 Os cus de Judas

Apontado pela crítica como um dos primeiros testemunhos literários sobre a Guerra Colonial na África, a produção ficcional de *Os cus de Judas* organiza-se sob uma composição dividida em 23 capítulos e nomeados conforme as letras do alfabeto português, de “A” a “Z”.

Para Seixo (2002, p. 42), a divisão em 23 capítulos estabelece um “exame crítico e emocional da guerra em Angola de A a Z”. Em consonância, Cardoso (2011) diz que os capítulos reconstróem a concepção do mundo português, apresentando-se como uma espécie de “alfabeto da agonia”, no qual Lobo Antunes efetua um método de questionamento da vida e da sociedade portuguesa no período pós-Revolução dos Cravos, abordando questões traumáticas no seio da coletividade nacional.

O título do romance, além de remeter à lonjura e ao isolamento geográfico que os combatentes enfrentam ao serem enviados à guerra, no continente africano, direciona-se também a Judas Iscariotes, personagem bíblico conhecido pela traição, por entregar Jesus aos seus inquisidores, condenando-o à sentença de morte em troca de 30 moedas de prata. Segundo Rommel e Sparemberger (2017, p. 8):

Essa metáfora utilizada por Lobo Antunes transmite a ideia da traição, sendo o soldado português o sujeito que seguiu os ensinamentos de sua pátria, mas que, no decorrer da vida, se encontra marginalizado, entregue a um tempo pós-colonial no qual não é aceito, por ser ele a memória viva de um tempo marcado pelos traumas e pela opressão da guerra e do fascismo do Estado Novo, dos quais ele próprio é igualmente uma vítima.

Já no *corpus* do romance, por meio de uma dilacerada narrativa em primeira pessoa, o narrador extravasa suas angústias e lamentações, fragmentadas, alternando em forma de relato as tragédias do país com lembranças da juventude, além de tecer uma densa leitura, carregada de emoção e reflexões sobre a guerra e sua própria vida, lançando uma forte crítica à sociedade burguesa e ao sistema imperialista português.

Diante disso, em *Os cus de Judas* temos como protagonista/narrador (não nomeado), um médico psiquiatra recém-retornado da Guerra Colonial em Angola, um “cu de Judas” sem lei, onde exerceu a função de tenente médico do Exército português durante cerca de dois anos – onde a morte batia à porta do fim de uma vida, sem dilema.

Vale destacar ainda que o viés do relato de narrar de forma breve um fato específico vivido por uma pessoa e suas consequências, reflexões, sequência de fatos, pessoas, tempo, espaço, apresenta-se como elemento essencial na construção do narrador na leitura de Lodge (2011), na qual:

O narrador é um personagem que se refere a si mesmo como “eu” e trata o leitor por “você”. Ele (ou ela) usa o vocabulário e a sintaxe típicos da língua falada e dá a impressão de estar fazendo um relato espontâneo da história em vez de nos apresentar um registro escrito elaborado com toda a atenção e cuidado. Somos mais ouvintes do que leitores. Desnecessário dizer, isso é apenas ilusão, o resultado de um esforço calculado e de reescrita minuciosa por parte do autor “real”. Um estilo narrativo que imitasse conversas reais com toda a perfeição seria quase impossível

de entender, como acontece às transcrições de conversas gravadas (LODGE, 2011, p. 28).

Perante o exposto, constata-se que Lobo Antunes privilegiou a construção de um narrador que se tornasse o protagonista ou participasse da ação, e pudesse ser utilizada como exemplo a descrição do lugar onde ele está (é preciso fazer o leitor “visualizar” o ambiente e os envolvidos).

Com referências a livros, músicas e filmes, o protagonista ilustra particularidades de sua experiência nas batalhas, no intuito de transmitir ao leitor seus sentimentos em relação a cada momento de sua vida. A título de exemplo, a angústia de estar longe da mulher grávida de sua primeira filha, a saudade da família, os horrores dos seus pacientes mutilados.

Lá, no âmago da guerra, o narrador examina que o perigo da história única se encontra nas suas mãos, e para o que elas eram realmente úteis: trazer a morte e finalizar uma vida. É possível notarmos também que o tempo de serviço em Angola afeta diretamente a psique da personagem, tirara-lhe a conta-gotas um pedaço de si, um pedaço da vontade de se manter vivo ante os verbos da guerra. Melhor dizendo: ele se sente tão perdido que apenas a guerra lhe parece familiar. Porém, um conforto longe de ser apreciado no calor da carne, especialmente quando percebe que parte da negligência enfrentada no país vem de seus próprios companheiros, de seu povo.

A partir dessas considerações, Lobo Antunes contempla o contrassenso da guerra, as nuances da violência, os processos de abjeção e o encadeamento de dominação imposta não somente aos africanos, mas também aos próprios combatentes portugueses.

Outro ponto fulcral deve-se à palavra “embarque”, pois ela torna-se uma das chaves que abrem o desenvolvimento da trama e, sobretudo, as desventuras em série do protagonista. Se, por um lado, a palavra adentra num navio cheio de tropas, rumo à Angola, acompanhado com regozijo e exaltação pelos seus familiares, “[...] uma tal metamorfose, [...] num arroubo de fervor patriótico” (ANTUNES, 1984, p. 13); por outro, “[...] ser acotovelada por uma multidão agitada e anônima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte” (ANTUNES, 1984, p. 13). Esse último, para Rommel e Sparemberger (2017), pode ser entendido como um

[...] triste e cruel quadro da inoperância e submissão sociais perante os efeitos da opressão da ditadura comandada por Salazar, que revestia a guerra de um caráter de missão humanitária e nacionalista, que visava a extinguir a atividade terrorista nas colônias. (ROMMEL; SPAREMBERGER, 2017, p. 7).

O embarque também se torna símbolo de retorno. E o protagonista, ao retornar da guerra, jamais consegue restabelecer as suas relações sociais, familiares e profissionais.

Encontra-se divorciado da esposa e incompreendido pela família, que esperou que a sua participação no Exército o tornasse um “homem de verdade”, digno de representar toda a tradição de seus antepassados, ironicamente designados pelo narrador como “furibundos generais” participantes de “gloriosos combates de gamão de bilhar”, falecidos muito antes do seu nascimento. (ANTUNES, 1984).

Diante de tais pressupostos, Lobo Antunes produz uma narrativa mediante uma ácida crítica ao regime salazarista do Estado Novo; o drama enfrentado pelos soldados tanto nos campos de batalhas quanto seus retornos aos seus ninhos que, muitas vezes, tinham sua vida pessoal/profissional fragmentada, e toda a brutalidade que o sistema colonial impunha ao povo das colônias africanas.

Os cus de Judas, assim, configuram-se em uma obra literária que esquadrinha os azulejos de uma construção em ruínas, especula o alheamento, o silêncio que o próprio país mantinha diante da Guerra Colonial, o movimento revolucionário. Revela, ainda, dois planos: Lisboa e África, o passado e o presente, o tempo e a memória, o conforto amoroso e a solidão singularizante.

2 Escrever com a palavra e ver com a imagem

É comum pensarmos que a imaginação é como uma artesã que coze em imagens uma colcha de retalhos, a partir de tecidos fornecidos pela percepção do tempo e pela memória. E, por meio de suas mãos, suas produções são possibilidades, mas outras podem ultrapassar o limite do possível.

Entretanto, em alguma linha de sentido, a imaginação seria, como sua alcunha sugere, uma capacidade de produção de imagens ou estruturas imagéticas, principalmente, por seres vivos pensantes, a qual: ou (i) forneceria a "matéria" que, basicamente, dá origem a novos conceitos e ideias, significação de termos e enunciados, ou (ii) às quais, após produzidas, aglutinar-se-iam junto às palavras. (DURAND, 2011).

No esteio dos estudos de Durand (2011), o imaginário se constitui, portanto, em um tear obrigatório pelo qual se forma qualquer representação humana, isto é, para ele o pensamento forma-se pelo imaginário. Em outras palavras, o imaginário é o museu de todas as imagens passadas e aquelas possíveis de serem produzidas; ele constrói imagens, às quais se juntam as descrições linguísticas adequadas de seu sentido e da sua referência. Desse ponto de vista, a definição de imaginário assume diferentes acepções, consoante a importância que se atribui a cada categoria de imagem.

A relação entre imagem e texto literário, por sua vez, produz a pluralidade da realidade e revela uma prática de escrita que, em primeiro lugar, duvida da palavra e quer transformá-la numa questão mais profunda. Blanchot (2010, p. 43) diz que por intermédio da questão “[...] oferecemo-nos a coisa e oferecemo-nos o vazio que nos permite não tê-la ainda ou tê-la como desejo”. Seria então nesse preciso momento colocado uma distância, uma relação que é não-relação entre escrever e ver. “Isso porque palavra e imagem jamais se reduzem uma à outra, elas antes nos lançam ao infinito da linguagem” (HACK; SOUSA, 2015, p. 228). Segundo Reis (2015, p. 46):

Escrever seria, portanto, como fazer uma escavação. E as palavras seriam como a terra, por vezes seca, terreno pedregoso, sedimentado, outras tantas macias, ao menor movimento as mãos afundam, se confundem com ela. Algumas palavras deixam com sua aridez a letra dura, o pensamento compacto. [...] E as palavras seriam ainda um instrumento de escavação, algo como uma enxada ou uma pá, instrumentos com os quais chafurdamos em outros textos, no próprio pensamento. (REIS, 2015, p. 46).

À luz do exposto, esta pesquisa busca se debruçar sobre o romance *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes: uma imagem está em intimidade com a palavra. Intimidade, já que uma imagem, em seu fascínio, lança-nos à palavra ainda que seja à palavra “poética”: arte de elaborar composições poéticas, porque todo texto quando lido tece de forma enlevada imagens do mundo externo, o modo da própria consciência que badala e articula o devaneio, a imagem poética.

Segundo Lacoste (2011), a “poética” concerne à contemplação por um olhar puro, uma raiz que estuda a qualidade das obras artísticas no que tange à sua produção, ao que elas expressam e sobre o que provocam na sociedade. Já a poética, como disciplina teórica, é o estudo de obras literárias, particularmente as narrativas, visando esclarecer as especificidades gerais delas, sua literalidade. A palavra pode, ainda, indicar um ato poético, normalmente ligado ao termo e a seu significado dentro de um contexto.

À luz do exposto, Paz (2015) define com proficiência o conceito de imagem e seus modos de construção. Ele determina a imagem como sendo toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta/escritor escreve e que, ao serem interligadas, compõem um poema/escrito. Afirma que a imagem consegue transcender o conceito e evocar o inefável, expressando a confluência de fenômenos opostos, e cada imagem ou composto de imagens pode conter inúmeros e distintos significados (PAZ, 2015).

Para exemplificar sua teoria acerca das imagens, Paz (2015, p. 35) menciona que a poesia, uma das faces da poética, permite que o poeta afirme que *pedras são plumas*: “Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo

pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves”. Todavia, o resultado da construção imagética desafia o princípio de contradição e, ao enunciar a identidade dos contrários, escandaliza contra os fundamentos do pensar, do sentir ao ver (PAZ, 2015).

A imagem poética, nesse sentido, é uma linguagem capaz de transcender o sentido de “isto” e “aquilo” e de dizer o indizível, de modo que “[...] ilumina com tal luz a consciência, [...] ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra” (BACHELARD, 2009, p. 3). Sendo assim, é aquela que não pode ser reduzida a simples elemento de informação, mas que traz, em si e no seu mostrar (PEIXOTO, 1988). Portanto, torna-se ponto de encontro onde nomes e coisas se fundem e são a mesma coisa, um reino onde nomear é ser.

Salienta-se também que, quando o escritor fala ou escreve, oportuniza-se buscar pela memória palavras às quais pretende utilizar. Assim, o escritor, ao construir imagens, revela um mundo subjacente não encontrado no tatear das páginas de jornais ou nos noticiários, ele relata quem nele vive; as imagens poéticas revelam o tudo e o todo. E, além desse poder de revelação do ser, elas têm o poder de imitar a realidade.

Paz (2015) defende que a imagem é responsável por transmutar o homem e convertê-lo em imagem, ou seja, em espaço onde o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro. Porque, segundo ele, a imagem consegue colocar o homem fora de si e, simultaneamente, o fazer regressar ao seu estado original, isto é, voltá-lo para si: “O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. Poesia é entrar no ser” (PAZ, 2015, p. 50).

4 Imagens poéticas que figuram o tempo

A percepção do tempo deve prescindir da consciência de que nele ecoam elementos históricos que compõem a imagem de cada ser, seja no sentido individual ou coletivo. A partir desse ponto, o texto literário pode ser pensado como a presentificação do estado primordial da palavra: ato criador.

Por meio da imagem, tal como a concebe Paz (2015), a imaginação atemporal encarna no tempo presente do texto literário. Em outras palavras, o modo de ser da configuração imagética amplia o espaço das apreensões intuitivas, apresentando uma visão sincrônica do que se convencionou chamar real e real imaginário.

Os cus de Judas, a priori, apresenta uma figuração de temporalidade sempre presente, tempo que se encarna no calor dos acontecimentos. Esta possibilidade cíclica, para Paz (2015, p. 188), encarna o instante, o olho-d'água: “[...] dá de beber a água de um eterno presente que é, contudo, o mais remoto passado e o futuro mais imediato”.

À luz do exposto, em *Os cus de Judas*, os diferentes usos do tempo – articulados a outra camada fundamental, o espaço – marcam o ritmo de transformações estéticas e estruturais em íntima relação como o tempo é entendido e vivenciado nos diferentes contextos históricos e sociais.

Logo, notamos que Lobo Antunes em *Os cus de Judas* cria imagens poéticas como reflexo do tempo presente, a partir das leituras sociais do protagonista/narrador, que vivencia no instante dos acontecimentos, ou seja, o tempo vivido, elemento inseparável da existência de Lobo Antunes. Logo, “A relação com o tempo vivido verifica-se não só nos temas, mas também na forma com que esta categoria é trabalhada no romance, tanto na narrativa quanto na narração” (FONSECA, 2015, p. 14).

O vivido e o ficcional e a tensa relação com o protagonista do romance confluem-se num enredamento de tempos intercalados, cuja fragmentação é facilitada por indicadores de mudança temporal que afetam tanto a enunciação quanto a história:

[...] em seus romances, não há começo nem meio nem fim. Há um imenso “agora” que é o tempo do relato e que abarca passado e presente. Por outro lado, nesta múltipla sincronia, a possível linearidade do tempo fica diluída em um tempo fragmentado, em que o sujeito se mostra também dividido. Avançamos os relatos para avançar a trama; mas esta avança, paradoxalmente, em direção ao passado, numa tentativa inútil de dominá-lo e aprendê-lo, processo que é sempre o de uma intermitente construção. (COUTINHO, 2004, p. 17).

Segundo Fonseca (2015, p. 14), ao debruçarmos sobre uma obra com vistas a “[...] refletir sobre o tempo, noções como duração, simultaneidade, tempo psicológico, fluxo de consciência, tempo cronológico,acrônica e anacrônica apresentam-se como ferramentas fundamentais para o estudo desta categoria”. Encontramos no alfabeto bélico de Lobo Antunes articulações inusitadas e desafiadoras.

Em suma, a utilização dos recursos do tempo, enquanto imagem poética, está diretamente conectada ao tempo vivido. Neste caso, ao tempo vivido de toda uma nação que enfrenta um trauma histórico.

No tocante à proposta desta pesquisa, Ribeiro (2004) também apresenta, com clareza, mais alguns pontos sobre o romance que autorizam a sua inclusão nos horizontes de uma literatura, que constrói imagens poéticas do tempo:

[...] assistimos a um entrecruzar de tempos e espaços da memória da infância e da família, da guerra e do presente, em que é feito o ajuste de contas possível com o país, com o tempo vivido e com ele próprio. O romance torna-se assim como uma “crônica desse tempo” em que a escrita excessiva da história pessoal se confunde com a escrita da história de uma geração e, ao fazê-lo, converte este exercício terapêutico de revisão de uma identidade pessoal numa revisão mais ampla da identidade nacional, em que as rupturas pessoais sofridas pelo narrador-personagem, ao longo do percurso africano, se verão refletidas nas novas/antigas imagens de Portugal apresentadas nestas narrativas de regresso. (RIBEIRO, 2004, p. 264).

Assim, as imagens poéticas que figuram o tempo em *Os cus de Judas* são inconstantes, dependem da velocidade em que são sentidas à flor da pele pelo narrador, das emoções que ele carrega no peito, das texturas que por ele são percebidas e das cicatrizes que o seguem ao longo do *corpus* do romance.

Para além da complexidade que o conceito de tempo acarreta, o leitor loboantuniano conseguiria entender o íntimo da narrativa sem o recurso fragmentado dele, e a literatura, no que lhe concerne, só se desenvolve através das inúmeras formas de entrelaçar e assimilar o tempo, seja pela escrita do autor, seja pelas personagens no próprio enredo, mas também da relação entre os acontecimentos.

O formato como as imagens poéticas tratam o tempo também torna a literatura loboantuniana algo bastante singular, tornando o tempo ainda mais múltiplo. E no formato, observa-se a fragmentação supracitada: o tempo psicológico do protagonista (tempo individual), as figuras de linguagem analepses (retorno ao passado), das prolepses (avanço no tempo), das elipses (supressão de espaços temporais) e do próprio tempo do relato testemunhal e da imagem/discurso de si, de Lobo Antunes.

Todos esses componentes alteram a configuração de como o leitor, aquele que lê para si, mentalmente, ou para outrem, irá saborear na leitura o tempo e, a partir de arcabouços teóricos anteriores, pode-o sentir de diversas formas. Em outros termos, existem outros subsídios basilares, como qual a época temporal em que Lobo Antunes relatou sua história, ou qual o tempo em que o protagonista/narrador conta a história, ou no qual acontece a história ou, especialmente, qual o tempo em que o leitor a lê.

Ademais, as imagens poéticas do tempo presentes em *Os cus de Judas* coincidem com o tempo da imaginação do autor-personagem que nunca será igual ao tempo da imaginação do leitor durante o decorrer da leitura. Isso em razão de como o protagonista/narrador vive o seu próprio tempo psicológico, e manifestando-o em todo o *corpus* narrativo.

“[...] foi há seis anos e perturbo-me ainda” (ANTUNES, 1984, p. 32), conta o médico e ex-combatente ao seu interlocutor. O diálogo – ou monólogo – que dá corpo ao

romance se passa no período entre o início e o fim da madrugada de um dia não demarcado, na qual o narrador descreve, entre uma dose e outra de *whisky*, suas experiências vividas nos vinte e sete meses em que esteve a serviço das tropas de Portugal na luta contra os movimentos de independência angolanos.

Obviamente, as imagens poéticas do tempo multiplicam-se, por sua construção com base em um substrato autobiográfico, ao longo do romance:

O furriel enfermeiro, a quem a vista enjoava, ficava à porta da sala de operações improvisada, dobrado como um canivete, a vomitar num banco o feijão do almoço, e eu, tenso de raiva, imaginava a satisfação da família se lhe fosse dado observar, em conjunto e em chapéu de aba larga como na *Lição de Anatomia* de Rembrandt, o médico competente e responsável que desejavam que eu fosse consertando a linha e agulha os heroicos defensores do Império [...] (ANTUNES, 1984, p. 41).

É possível observarmos que se encontram presentes, neste excerto, as lembranças de dois tempos distintos: o tempo vivido na guerra e o tempo vivido com a família na irônica referência ao desejo desta em vê-lo médico de “heróis defensores do Império”. Experiências cujo uso do pretérito imperfeito reforça a sensação de continuidade, própria dos relatos memorialísticos.

O autor-personagem, por sua vez, ao aproximar-se das narrativas testemunhais que procura, através de uma enunciação no presente, encontra explicações plausíveis para um passado que o atormenta, a experiência vivida em Angola. Assim, a conexão entre as instâncias do tempo apresenta-se como potência de leitura das formas diversas de ver e de enfrentar a realidade modulada pelo pensamento humano; ou seja, suas conexões arvoram-se como uma linha para indagações sobre as fricções entre o texto literário e a modulação de imagens que contribuem para os processos de construção do tempo coletivo e individual.

A imersão de Lobo Antunes no tempo seria, então, uma maneira de aprofundar sua própria persona, que faz da imagem poética do tempo (e da memória) a sua fonte principal, o seu primeiro repertório de histórias. Tais considerações podem ser analisadas a partir do seguinte trecho da obra:

A masturbação era a nossa ginástica diária, êmbolos encolhidos nos lençóis gelados à maneira de fetos idosos que nenhum útero desinvernaria, enquanto, lá fora, os pinheiros e a névoa se confundiam numa trama inextrincável de sussurros húmidos, sobrepondo à noite a noite pegajosa de seus troncos, açucarados do algodão de feira popular de bruma. Como em pequeno na Praia das Maças, percebe, em fim de setembro quando deitávamos e o corpo se assemelhava a uma sementinha perdida no colchão enorme, enrugada, trêmula, agitando os filamentos peludos dos membros em espasmos assustados pelo som do mar lá embaixo (ANTUNES, 1984, p. 14).

Essa constatação da masturbação pode representar algo cotidiano nas noites no campo de batalha, em meio a “lençóis gelados”, é prontamente atravessada pela memória

desse ato em um tempo de infância vivido ao redor de uma paisagem altamente contrastante com a noite úmida e viscosa de Angola. Essa comparação entre diferentes temporalidades, todavia, ao invés de suplicar contra a verossimilhança do relato parece, de fato, potencializar.

À face de tais considerações, o narrador sugere que a realidade e a guerra também não são lineares, bem como seu fluxo de pensamento. Em consequência, cabe-lhe a “tarefa de traçar sua precária trajetória com o auxílio do ir e vir da memória associando, inclusive, cheiros, imagens e fatos de sua fase adulta à sua infância”, assim como ele enuncia “uma seleção de imagens de si mesmo que deseja projetar por meio de um ‘eu’ simulado” (FONSECA, 2015, p. 145).

Vale destacar ainda que, ao falar de si, as múltiplas vozes e imagens poéticas que figuram o tempo que imergem no romance, aparecem como elemento intrínseco ao narrador. Melhor dizendo: o recurso da escrita enuncia no presente o trauma do passado, possibilitando ao narrador um desnudamento de suas falhas e feridas, ainda que latentes, como quem deseja denunciar a sua fragmentação diretamente relacionada ao meio em que ele viveu. E, sobretudo, que o declínio de um “eu” está diretamente relacionado à acentuada desintegração que o narrador-personagem vai, paulatinamente, sofrendo, questionando sua identidade e a identidade de Portugal, conforme as inquietações, a distância, a consciência política e histórica.

Em tempos nos quais o tempo torna-se incipiente, a ficção literária apresenta-se como um espaço privilegiado para seu recurso, ou, se usarmos o conceito de Pereira (2014), como um “lugar de memória”. Para ela,

Considerar a literatura como um *lugar de memória* implica em concebê-la como um suporte no qual os múltiplos aspectos e imagens relativas às modulações variadas da memória podem ser selecionados e reelaborados através da palavra literária (PEREIRA, 2014, p. 349).

No movediço território das relações entre autor e narrador, entre testemunho e ficção, configura-se o “lugar de memória” de Lobo Antunes: um contexto histórico e literário para o qual *Os cus de Judas* contribuem significativamente. Conceito pelo qual o autor escreve e rasura; conserva-se, fragmenta-se e destrói-se, reelaborando o passado, ressignificando o presente e abrindo brechas para o futuro. A literatura pondera-se, assim, no porvir; descobre a capacidade introspectiva de rememorar por meio dos sentidos, cujo acionamento é feito de caráter fortuito.

A descrição das imagens feitas a partir da memória ganha no romance de Lobo Antunes cores irônicas e de profunda melancolia, em que o tédio e a falta de perspectiva

ganham um registro simultaneamente poético e revelador de uma condição de errância e inércia. A título de exemplo, o emprego do verbo no presente do indicativo em quase todo o capítulo M:

Moro por trás da Fonte Luminosa, na Pecheleira, num andar de onde se vê o rio, a outra banda, a ponte, a cidade à noite estilo impresso desdobrável para turistas, e sempre que abro a porta e tusso o fim do corredor devolve em eco o meu pigarro e vem-me como que a sensação esquisita, percebe? de me dirigir ao meu próprio encontro no espelho cego do quarto de banho onde um sorriso triste me aguarda, suspenso das feições como a grinalda de um carnaval que acabou. Já lhe aconteceu observar-se quando está sozinha e os gestos se atrapalham numa desarmonia órfã, os olhos procuram no seu reflexo uma companhia impossível, a gravata de bolas nos confere o aspecto derrisório de um palhaço pobre a representar o seu número sem graça para um curso vazio? (ANTUNES, 1984, p. 77).

Nesse excerto, é possível verificarmos tanto a carnavalização das práticas cotidianas como a referência ao circo, que será um dos aspectos fundamentais na obra *Explicação dos pássaros*, publicado em 1981. Esses recursos, auxiliados pelo uso do tempo verbal no presente do indicativo, intensificam a desesperança e a solidão que impregnam o dia a dia de retorno do narrador/personagem.

Neste ponto, ressaltamos os estudos de Lodge (2011) que, a respeito de *Os cus de Judas*, diz que o leitor é levado à condição que se aproxima à de ouvintes de uma história, que todo processo de escrita, ficcional ou não, também depende de um deliberado ato de escolhas por parte de quem escreve. Logo, o caráter testemunhal em *Os cus de Judas* atrelasse à criação das imagens poéticas do tempo, além de servir como álibi de sua credibilidade, fator reforçado se nos atermos a como a forma em que o relato é construído pode ser portadora de indícios garantidores de sua condição de sujeito capaz de transmitir certa experiência.

Conclusão

Ao longo da obra de António Lobo Antunes, notamos a recorrência de imagens que figuram a temática do tempo, conforme constata Fonseca (2015), uma vez que a literatura loboantuniana, a partir de uma linguagem descontínua e fragmentada, constrói estratégias narrativas, mas também discursivas, nas quais um sujeito pós-moderno, descentrado pelos traumas da guerra, desestabiliza noções como linearidade e univocidade.

O alfabeto de Lobo Antunes faz, ainda, o leitor revelar seu mundo, sua existência: ao afastar-se do mundo possível e mergulhar na impossibilidade. Assim, as imagens do tempo em *Os cus de Judas*, entendidas tanto no sentido literal como no simbólico, têm uma

dimensão paradoxal na qual a inação é reveladora de uma intensa criação de imagens desconectada com a “construção da verdade no mundo”.

Destarte, constatamos que as imagens poéticas que emergem na obra de Lobo Antunes figuram o tempo como o sobrestar da existência, a proximidade entre autor e narrador, entre testemunho e ficção. Além disso, peregrinam ao mundo etéreo, desconhecido e intangível ao ser vivente; ou, ainda, como um recurso de salvação. Assim, o romance evidencia a aridez de uma realidade que compartilhamos, na qual a percepção e os usos do tempo, o sentido e a importância da memória geram novas demandas para a percepção de um mundo cujo diálogo com a ficção se intensifica e com as quais António Lobo Antunes se mostra tão sintonizado.

Referências

- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2010.
- CARDOSO, Norberto do Vale. **A mão-de-Judas: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes**. Lisboa: Texto Editores, 2011.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Aduato (Org.). **O olhar**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995. p. 361-365.
- COUTINHO, Alexandre Montauray Baptista. **Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes**. 2004. 176 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2004.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- FERNANDES, Alexandre Claudius. António Lobo Antunes: a obra, a escrita dilacerada e a (pós)modernidade. **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 2, 2000. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3041>. Acesso em 16 dez. 2021.
- FONSECA, Carlos Henrique. **Tempo, memória e identidade em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes**. 2015. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.
- HACK, Lilian.; SOUSA, Edson Luiz André de. Escrever imagens, escavar palavras: buracos na linguagem. **Informática na Educação**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, 2016. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/54659>. Acesso em: 08 dez. 2022.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. **SOLETRAS**, Rio de Janeiro, n. 28, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/16314/12499>. Acesso em: 01 dez. 2022.

REIS, Alice Casanova dos. et al. **Psicologia social em experimentações: arte, estética e imagem**. Florianópolis: ABRAPSO Editora, 2015.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo**. Porto: Afrontamento, 2004.

ROMMEL, Leonardo Von Pfeil; SPAREMBERGER, Alfeu. A construção da memória da Guerra Colonial em Os cus de Judas, de Lobo Antunes. **Navegações**, v. 10, n. 1, p. 3-11, 2017. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/25252>. Acesso em 13 dez. 2021.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

POETIC IMAGES: TIME IN *OS CUS DE JUDAS*, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Abstract

The imaginary is understood as a set of images capable of cultivating a coherent whole, that is, although the images have different meanings, there is always an underlying force that gives coherence to the meanings emanating from them. This work aims, therefore, to investigate the poetic images that figure time in the novel *Os cus de Judas*, published in 1979, by António Lobo Antunes. In addition, we seek to verify how the concept of time is articulated, in order to understand not only the author's narrative and discursive strategies, but also his relationship with the historical context in which he was inserted. That said, we adopted as a methodology the bibliographic research and qualitative nature. Thus, we reflect on the poetic images in *Os cus de Judas*, adopting as a reference the studies of Fonseca (2015), Durand (2011), Paz (2015), Bachelard (2009), Seixo (2002), among others. Through the analysis of the aforementioned work, we found that the poetic images that emerge from Lobo Antunes represent time as the superstar of existence, the proximity between author and narrator, between testimony and fiction. Furthermore, they travel to the ethereal world, unknown and intangible to the living being; or even as a resource of salvation.

Keywords

António Lobo Antunes. *Os cus de Judas*. Poetic image. Time.

Recebido em: 28/08/2022

Aprovado em: 20/03/2023

O aprendizado pelo Manual de pintura e caligrafia: tensões da representação literária

Denise Noronha Lima ⁶

Universidade Estadual do Ceará

Resumo

Manual de pintura e caligrafia é o segundo romance publicado por José Saramago, em 1977, três décadas após a sua estreia na literatura, com *Terra do pecado*. Considerando o seu valor transicional e formativo, visto que ele antecede imediatamente a fase madura do autor, iniciada em 1980, pretende-se examinar as tensões da representação literária que o protagonista empreende quando oscila entre a pintura e a escrita, numa tentativa de autoconhecimento e transformação. Será analisada a relação entre literatura, pintura e identidade, com base em estudos sobre o romance de formação, a escrita autobiográfica, o contexto e a teoria da mimese ou representação. Essa base teórica dialoga com o romance a partir da palavra “escrepintor”, com a qual o narrador-personagem se define na tentativa de encontrar o seu estilo, a sua voz, que acredita ser a manifestação da sua verdade. Orienta a discussão a hipótese de que essa obra inaugura uma nova forma da narrativa de Saramago, cuja consolidação se efetivará nos romances seguintes. Conclui-se que o *Manual* é um romance de transição e de aprendizagem, tanto para o protagonista como para o autor, e contém os temas que o leitor de Saramago encontrará disseminados em toda a sua obra posterior.

Palavras-chave

Saramago. Representação. Romance de formação. Manual. Pintura.

1 Introdução

⁶ Professora Adjunta da FAFIDAM/UECE, tem doutorado em Letras pela UFC, com a tese "O espaço da memória em José Saramago: literatura e autobiografia", e estágio pós-doutoral sobre a obra do autor. Orientadora do Grupo de Estudos de Clássicos da Literatura Ocidental (CLIO); colaboradora do Grupo de Pesquisa Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas, da UFC; membro do Conselho Editorial da revista *A Palavrada*, da UFPA.

A fortuna crítica de José Saramago (1922-2010) parece manifestar um consenso em relação à divisão da trajetória do escritor em duas fases. A primeira seria composta pelas obras anteriores ao romance *Levantado do chão* (1980), que iniciaria a etapa considerada principal e definitiva do autor, marcada pela consolidação do gênero romanesco. A nosso ver, o estudo que melhor sistematiza essa divisão é a tese de Horácio Costa (1997). Diferentemente da maioria dos críticos seus contemporâneos, ele privilegiou as obras iniciais do autor, tornando-se um pioneiro na análise dessa primeira fase, tão ignorada à época, que o pesquisador enfrentou dificuldades na recepção do seu projeto de doutoramento, dentre as quais a alegação de que não havia bibliografia suficiente para fundamentar a pesquisa.⁷

De fato, com exceção do importante, embora compacto, ensaio de Maria Alzira Seixo (1999), “O essencial sobre José Saramago”, publicado em 1987, a maioria dos trabalhos de maior fôlego que existia até então sobre o escritor português, como o de Teresa Cristina Cerdeira (2018; 1ª ed. 1989), debruçava-se sobre os romances da chamada segunda fase. Mesmo na atualidade, considerando a proliferação de estudos que há sobre a obra de Saramago, acentuada depois do Prêmio Nobel, é visível a predominância de abordagens dos romances publicados a partir de 1980.

O fator mais evidente que justificaria a divisão acima referida, bem como a preferência dos estudiosos pelos romances da segunda fase, seria o reconhecimento que Saramago recebeu do público e da crítica mundo afora, notadamente com a publicação de *Memorial do Convento*, em 1982. Embora o autor tenha publicado, antes de 1980, mais de uma dezena de livros em diversos gêneros,⁸ não seria exagero afirmar que algumas dessas obras são completamente desconhecidas pelo público brasileiro, por exemplo. Do mesmo modo, o cultivo de gêneros como a poesia e o teatro, e de diversas formas narrativas, como o conto e a crônica, que caracterizam a fase inicial, também representa uma novidade para quem imaginava ser o escritor exclusivamente romancista.

⁷ É o próprio Saramago quem comenta, nos *Cadernos de Lanzarote*, Diário III (entrada de 25 de abril): “Levaram tempo a reconhecer que o trabalho de Horácio Costa até nisso teria de ser inovador: inaugurava a bibliografia que não existia” (SARAMAGO, 1999, p. 104).

⁸ Dois romances (*Terra do pecado*, 1947, e *Manual de pintura e caligrafia*, 1976), dois livros de poesia (*Os poemas possíveis*, 1966, e *Provavelmente alegria*, 1970), duas coletâneas de crônicas (*Deste mundo e do outro*, 1971, e *A bagagem do viajante*, 1973), duas de escritos políticos (*As opiniões que o DL teve*, 1974, e *Os apontamentos*, 1976), dois textos de prosa poética (*O ano de 1993*, 1975 e “O ouvido”, na obra coletiva *Poética dos cinco sentidos*, 1979) um livro de contos (*Objecto quase*, 1978) e uma peça de teatro (“A noite”, 1979).

No entanto, a razão profunda para essa macrodivisão⁹ da obra de Saramago deve ser buscada no interior da sua produção literária. Começemos com esta passagem de Horácio Costa, que servirá de ponto de partida para a discussão que propomos aqui:

Se no primeiro período Saramago “salta” de um gênero literário para outro e apresenta sinais de variável proficiência e habilidade sobre os gêneros que desenvolve, se neste longo período de mais de três décadas Saramago parece, à exceção das suas peças de teatro - graças à mesma natureza deste – dirigir-se a um público restrito, a partir de *Levantado do Chão*, um verdadeiro divisor de águas na sua obra, o escritor “fala” como um autor completo – isto é, alguém que, a partir de uma linguagem ou um “estilo” reconhecível pelos seus leitores, de uma visão do mundo que transparece nas suas obras, e de toda a andaimaria retórica que prevê o gênero que abraça, o do romance, e já consciente de seus meios expressivos e já à vontade no território da ficção, dirige-se a um público amplo. (COSTA, 1997, p. 18).

Há pelo menos três pontos importantes mencionados pelo pesquisador: o cultivo de diversos gêneros na primeira fase; a consolidação do “estilo” do escritor a partir de *Levantado do chão* (2000c); a consciência dos meios expressivos do romance, que se tornará a forma principal da ficção de Saramago. Veremos como esses aspectos confluem para um único ponto: a busca, pelo escritor, de encontrar a sua voz, a sua marca.

2 O início de um longo percurso

A trajetória de José Saramago na literatura não iniciou na década de 1960, quando o autor começou a publicar livros com regularidade, em diversos gêneros. Na realidade, a sua primeira tentativa data de 1947, com o romance *Terra do pecado* (título que substituiu, por exigência do editor, aquele que o autor criara, *A viúva*). A obra, como uma espécie de fruto tardio do Naturalismo oitocentista, é em tudo tão diferente dos escritos com que Saramago se tornou depois conhecido, que ele preferiu desconsiderar a sua existência. Em entrevista a Carlos Reis, em 1997, o escritor disse não sentir o livro como seu: “Às vezes perguntam-me: ‘Por que não reeditas?’. É que não seria sério! Que senhor é esse que escreveu esse livro? Eu sei lá quem é? Não sou eu...” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 40). Apesar disso, o livro foi reeditado no ano seguinte, contendo um “Aviso” do autor como prefácio, antecipando-se, assim, à provável estranheza dos seus leitores em relação à linguagem e ao enredo, por exemplo.

Diante do malogro da primeira publicação, Saramago só voltaria à literatura após dezenove anos, primeiro com a poesia (*Os poemas possíveis*, 1966, seguido do último livro

⁹ Não desconsideramos uma outra divisão, feita pelo próprio Saramago, a respeito dos seus romances, com base na analogia desenvolvida em *Da estátua à pedra* (2013), porém não a abordaremos neste momento.

que ele escreveria no gênero, *Provavelmente alegria*, 1970), depois com a crônica (*Deste mundo e do outro*, 1971, e *A bagagem do viajante*, 1973.) O retorno ao romance viria em 1977, com *Manual de pintura e caligrafia*, exatamente três décadas após o primeiro.

Em todos esses livros, verificam-se aqueles “sinais de variável proficiência e habilidade” mencionados por Horácio Costa. Mas o mais importante é que há neles, de forma germinal, os traços essenciais de toda a obra posterior. Na poesia, Saramago admite que “teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança” (SARAMAGO, 1982, p. 13). Quanto às crônicas, o autor afirmou na referida entrevista a Carlos Reis: “elas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso *está* nas crônicas” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 42). Assim, os “temas e obsessões” da sua obra posterior já estariam nesses livros de natureza diversa.

Com efeito, a variação dos gêneros não impede o leitor de observar essa constatação de Saramago no que se refere às obras do primeiro período de sua trajetória. É como se ele estivesse tateando em busca de uma forma de expressão ou representação literária em que se sentisse realmente à vontade, e fosse deixando em cada publicação indícios do que comporia a sua imagem como autor consolidado. Em síntese, nas palavras de Massaud Moisés (2002, p. 226), “o romancista semeava o terreno da sua lavoura imaginária”. Observemos que, referindo-se especificamente ao “romancista” e não ao “escritor”, o crítico aponta para a forma narrativa em que, de acordo também com Horácio Costa, Saramago teria plena consciência de seus meios expressivos, com “toda a andaimaria retórica que prevê o gênero que abraça” (COSTA, 1997, p. 18), e em que a sua visão de mundo e o seu estilo se tornariam reconhecíveis por um grande público. Daí ser justamente um romance o divisor de águas da sua obra.

No entanto, entre os livros de poesia e crônica, de um lado, e *Levantado do chão*, de outro, a passagem não se deu imediatamente. Uma nova incursão pelo romance, após a frustração da primeira tentativa, em 1947, exigiria um processo de aprendizado, e foi isso o que significou a escrita de *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977. Se admitimos a divisão em duas fases na obra de Saramago, o *Manual* ocupa o lugar de elemento de transição entre elas. É nele que se revelam mais acentuadamente as tensões que o escritor teve que enfrentar entre o mundo e sua representação artística, como pretendemos demonstrar.

3 O autor e a representação literária

Na *Poética* de Aristóteles (1997) encontram-se as origens da teoria da representação literária, em que o conceito de mímese é destituído do aspecto negativo de cópia do real, com que Platão condenou os artistas. Para este filósofo, os poetas seriam criadores em terceiro grau, uma vez que imitavam já a simulação de uma essência, do mundo das Ideias.

A divergência do pensamento aristotélico em relação a Platão fundou a concepção propriamente estética da arte, ou seja, a interpretação do real por meio de uma experiência da imaginação, cujo fim não é a imitação como cópia, mas a criação de uma realidade autônoma segundo os princípios da verossimilhança e da necessidade. A *Poética* consiste, pois, na descrição e na normatização de alguns desses processos de criação literária que revelam as várias formas de o artista se relacionar com o mundo, transfigurando-o em poesia.

Por outro lado, admitindo a concepção da obra de arte como representação, partimos do pressuposto de que a memória do autor, que envolve o contexto histórico, social e psíquico que antecede e alimenta a obra, não deve ser ignorada em sua função no processo da criação artística; pelo contrário, precisa ser considerada como parte fundamental desse processo, frequentemente suscitando tensões entre a linguagem e o mundo que ela busca representar.

Os conceitos de mímese e verossimilhança, de acordo com Aristóteles, ao mesmo tempo que pressupõem a relação da obra de arte com o mundo, reivindicam para ela a natureza de um universo autônomo, embora não desligado do mundo que propõe representar. Paul Ricoeur (2012, p. 82) denomina “*mimesis* I” a prefiguração, “*mimesis* II” a configuração, e “*mimesis* III” a refiguração que correspondem aos estágios da representação do mundo na obra literária. Participam do primeiro estágio os componentes da compreensão do mundo anterior à criação da obra propriamente dita (mímese II): elementos históricos, simbólicos, culturais, sociais que pertencem tanto ao mundo do autor como ao do leitor, o que permite a compreensão desses elementos configurados na obra (mímese III).

[...] é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar *mimesis* II entre *mimesis* I e *mimesis* III. Quer caracterizar *mimesis* II por sua função de mediação. A questão é portanto o processo concreto pelo qual a configuração textual faz mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra. (RICOEUR, 2012, p. 94-95).

Em outras palavras, a refiguração da obra corresponde à sua recepção, estágio em que a prefiguração e a configuração se unem em um só ponto: o leitor, como anunciava Roland Barthes em seu famoso ensaio “A morte do autor” (BARTHES, 1987, p. 53). Nossa perspectiva, no entanto, atribui relevância ao autor e à sua memória. Por isso, o dinamismo proposto por Ricoeur é crucial para a análise que propomos neste estudo: o exame das tensões existentes na criação literária exige a consideração dos três estágios da mimese, especialmente os dois primeiros, em que se observa a intervenção da memória do autor como fundamento de sua criação.

Ressalte-se que essa perspectiva de análise do texto literário não considera a obra como simples reflexo ou projeção de uma realidade histórica. Concordamos, a esse respeito, com Pascoal Farinaccio, quando afirma:

A literatura não consiste no resgate linguístico de uma verdade preformada nas coisas e nas relações sociais. Ela também não é a deformação *a posteriori* dessa verdade, a que o crítico visaria a “corrigir”. Em última instância, tais concepções repousam sobre o ocultamento do caráter produtivo da linguagem, a denegação da não transparência das palavras face as coisas a que se referem. Não se trata, decerto, de uma *produção* a partir do “nada”; mas não se trata, igualmente, de reconhecimento servil do elemento.

[...] A linguagem, podemos concluir, não substitui meramente as coisas ao dizê-las em sua ausência; entre as palavras e as coisas medeia, sempre, o “homem”, não o homem-substância, mas sim o homem-história, o formador formado pela linguagem e pela cultura no transcurso do tempo. (FARINACCIO, 2002, p. 8).

Nesse sentido, no que concerne à mimese II ou configuração, em que o material exterior e anterior à obra é elaborado esteticamente pelo escritor, há várias possibilidades de análise. Em relação à obra de Saramago, propomos aquela que busca investigar as tensões que motivam e estruturam a escrita, cuja recorrência parece indicar ser esta uma característica inerente a qualquer processo de criação literária. Para esclarecer em que consistem essas tensões, podemos partir de alguns estudos realizados sobre o assunto, além dos já mencionados.

No ensaio intitulado “A criação do texto literário”, Leyla Perrone-Moisés afirma: “A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103). A tensão se instaura na ideia de falta, cuja duplicidade remete aos estágios I e II da mimese, de acordo com Ricoeur. Com efeito, a “falta sentida no mundo” é anterior à obra, que busca compensá-la por meio da linguagem. Neste estágio, o da configuração, a linguagem revela a sua incapacidade de rigorosamente representar o real, aproximando-se dele por sugestões, símbolos e outros recursos da imaginação. Nasce assim a obra de arte, cuja função consiste paradoxalmente em representar o mundo afastando-se dele.

Essa tensão que fundamenta a obra literária – a luta com as palavras, para lembrar Drummond – multiplica-se em outras, que variam conforme os autores, as épocas, os gêneros e as formas literárias. Com relação à poesia, por exemplo, Antonio Candido observa:

No nível profundo, a análise de um poema é frequentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso; mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética. (CANDIDO, 1986, p. 30).

A relação dialética que Antonio Candido analisa no texto, pode-se verificar também quanto ao seu contexto, como o crítico de fato o fará mais à frente em seu estudo, que examina uma das líras de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. A prisão do poeta, decorrente de seu envolvimento com a Inconfidência Mineira, é um dado importante, segundo Candido, para a compreensão profunda do poema e suas tensões.

Durante um longo período de vigência de uma visão estritamente formalista da literatura, a relação “vida e obra” foi colocada sempre sob suspeita, quando não excluída sumariamente dos estudos críticos. Entendemos, no entanto, que a compreensão ampla de uma obra não deve desconsiderar o seu vínculo com a memória (pessoal, coletiva e histórica) que formou a personalidade do seu autor. Por isso, o exame da relação, por vezes tensa, entre Saramago e o seu processo de criação pode iluminar vários aspectos que uma leitura estritamente textual não alcançaria. Esses aspectos não se referem à mera identificação de fatos da vida pessoal que porventura tenham sido ficcionalizados pelo autor, exercício inócuo, que não condiz com o estudo propriamente literário. O que se deve considerar, de acordo com Dominique Maingueneau (2001, p. 46), “não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união”. Em outras palavras, deve-se examinar a criação artística em seu dinamismo formador, processo pelo qual o escritor, ao mesmo tempo que cria a sua obra, constrói a si mesmo por ela.

4 O *Manual de pintura e caligrafia* como romance de formação

A relação entre literatura e pintura, manifestada em *Manual de pintura e caligrafia* a partir do título, desenvolve-se no romance dentro do campo semântico do vocábulo “manual”. Remetendo a uma noção prescritiva, por constituir geralmente um conjunto de regras de uma área do conhecimento ou instruções de uso de determinado objeto, a palavra “manual” pode, de fato, confundir o leitor por sua ambiguidade. Se a leitura desfaz a primeira impressão, por um lado, em relação ao conteúdo do livro, por outro mantém a sua essência, pois o romance será, com efeito, uma obra de aprendizagem. Na sua primeira

edição, o subtítulo “ensaio de romance”, que não aparecerá nas seguintes, parecia prevenir o leitor do aspecto tateante da composição, apresentando-se como uma tentativa de representação, uma busca que pode ser atribuída tanto ao autor, considerando-se o paratexto referido, quanto ao protagonista, tendo em vista a diegese. Decorre daí a natureza ambígua da obra como romance de formação.

O *Bildungsroman* (romance de formação) tem como paradigma e protótipo *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, narrativa em oito livros que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) publicou entre os anos de 1795 e 1796. Ressalte-se, no entanto, que o conceito de romance de formação será tratado aqui em um sentido amplo, não se limitando à espécie de narrativa de que o romance de Goethe se consolidou como protótipo, ou seja, aquela em que se narram as vivências e experiências de aprendizagem do protagonista desde a infância ou adolescência até a fase adulta. Embora este não seja o caso de *Manual de pintura e caligrafia*, consideramos esta obra um romance de formação porque nela acompanhamos o desenvolvimento do protagonista, apesar de já adulto, em sua busca de conhecimento de si e do mundo. Concordamos, assim, com Rogério Puga, ao afirmar que, em alguns romances, como esse de Saramago,

o *Bildungsheld* é um jovem em fase avançada ou um adulto, pois a sua formação fora anteriormente bloqueada por factores internos e externos, ou seja, apenas é ficcionalizada a fase final da *Bildung*, o que não deixa de ser uma forma original, embora fragmentada ou parcial (estratégia típica do paradigma pós-moderno), de acompanhar o culminar da formação do protagonista dos séculos XX-XXI. (PUGA, 2016, p. 12).

Com efeito, o protagonista do *Manual* é um homem maduro, diferentemente do jovem Wilhelm Meister de Goethe. Porém ambos têm em comum a busca da formação pela arte, além da aproximação que permitem entre si, como seres fictícios, e os seus criadores, os romancistas. Em outro estudo abordaremos essa relação entre Goethe e Saramago. Por ora, importa-nos analisar de que modo essa narrativa transicional do escritor português desenvolve o tema da formação do artista.

É como “o cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago” que Maria Alzira Seixo (1999, p. 28) define o romance *Manual de pintura e caligrafia*. De acordo com a autora, essa narrativa ainda não representa, como o fará *Levantado do chão*, o ponto de confluência das dimensões que a obra de Saramago atingirá na ficção:

Essa descoberta vai efectuar-se a partir da invenção do outro, isto é, do herói, e o *Manual* é justamente a história de uma personagem a tentar fixar-se, a tornar-se independente (relativamente, pelo menos) do autor. [...] É, assim, um herói à deriva, este que nos aparece no *Manual*, que assume a enorme responsabilidade de uma

perspectivação narrativa sem possuir a espessura suficiente para a enquadrar e produzir”. (SEIXO, 1999, p. 28).

A ideia de tentativa, que sobressai da passagem acima, perpassa de fato esse romance por inteiro. O protagonista, que se denomina apenas com a letra inicial, H. (de Homem, por exemplo), considera-se um pintor medíocre, e essa constatação o faz sofrer. Insatisfeito com a pintura de retratos sob encomenda, o narrador-personagem lamenta o que considera ser sua falta de talento para a grande arte, como a italiana, que descreverá em seus exercícios de escrita. Homem de quase cinquenta anos, H. estabelece uma correspondência entre a nulidade de sua pintura e a de sua própria vida: sem família, com poucos amigos e, principalmente, sem um projeto que lhe dê perspectivas para o futuro, o protagonista entra num processo de autoanálise e autoconhecimento.

O romance revela e desenvolve vários tipos de crise, não apenas a do narrador-personagem. Como bem observou Horácio Costa (1997, p. 278), à crise no sentido literal (da vida do pintor) corresponde uma crise da linguagem, que envolve os procedimentos de expressão e, no sentido figurado, põe em xeque o próprio estatuto da representação artística. Por outro lado, a narrativa reverbera a crise histórica da sociedade portuguesa no estertor do salazarismo, ilustrada nas relações entre as personagens e no choque de valores e diferenças de classes. A complexidade dessa confluência crítica faz do *Manual de pintura e caligrafia* um dos romances mais reflexivos de Saramago, pois nele as ideias se sobrepõem à ação.

Considerando os limites deste estudo, pretendemos analisar em textos diferentes essas ideias que se desdobram em campos diversos como o pessoal, o artístico, o histórico. Neste momento, interessa-nos a crise pessoal do protagonista, que naturalmente não pode ser destacada das demais com rigor, mas permite que nos demoremos um pouco no que consideramos o fundamento do romance: o seu caráter formativo, a partir da ideia de necessidade de um novo nascimento que o narrador-personagem apresenta nos parágrafos iniciais do seu escrito autobiográfico:

É isto que sinto [...] quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo (amanuense de registo civil sem arquivos) que poderei escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer. Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. Como aquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó, e ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda. (SARAMAGO, 1992, p. 6).

A situação em que H. se encontra foi desencadeada pela encomenda de um retrato feita por S., um empresário de família tradicional no ramo em que atua. Sobre o uso de iniciais para referir-se apenas a algumas personagens, o narrador afirma: “Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes” (SARAMAGO, 1992, p. 25). A menção a S. logo na primeira página da narrativa pode sugerir, de fato, que ele será uma personagem importante, mas ficará evidente depois que a sua função não é a de intervir diretamente na diegese, e sim a de constituir um elemento deflagrador de uma crise existencial e das conseqüentes reflexões sobre ela feitas pelo protagonista, como a passagem acima exemplifica. A importância de S. se encontra na sua representatividade. Capitalista, ele simboliza no romance a sua alta classe, com seus valores e privilégios, que são questionados com um tom amargo e por vezes irônico pelo pintor. Observa-se, assim, que a crise provocada pela presença de S. tem múltiplos aspectos (pessoal, artístico, social, político, histórico) que se unificam na constatação do protagonista de que é preciso superar a “incongruência de não nascer”.

Embora a passagem citada aborde nitidamente o aspecto artístico, ela instaura um campo de interseção entre a pintura e a vida: “a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher”; “firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada”. A que nascimento se refere o protagonista: ao de um novo pintor ou ao de um homem novo? Pois se por um lado ele afirma que o seu trabalho como retratista consiste em “disfarçar o que não pode ser mostrado” (SARAMAGO, 1992, p. 8), por outro declara: “A minha vida é uma impostura organizada discretamente” (SARAMAGO, 1992, p. 37). Como então distinguir, em H., o homem do pintor? Não há distinção possível, admitindo-se o que ele afirma: “quem retrata, a si mesmo retrata. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a verme em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido” (SARAMAGO, 1992, p. 79). A amargura, a exemplo dessas frases, predomina na primeira parte do *Manual*, acentuando a necessidade de mudança, que só poderá ser efetuada pela tomada de posição crítica do pintor.

É importante insistir que essa atmosfera de acídia que envolve H. (a única consoante muda na língua portuguesa, como nos lembra Horácio Costa (1997, p. 278)), decorrente da consciência dolorosa da sua falha como artista e como homem, foi provocada por algo que a presença de S. revelou, tirando-lhe o sossego da sua resignada mediocridade. Destaquemos, pois, a passagem em que se encontra o prenúncio de uma mudança de situação:

[...] não posso impedir-me de detestar S. por aquele olhar frio com que relanceou o meu atelier na primeira vez que aqui entrou, por aquele fungar desdenhoso, pelo modo displicente com que me atirou a mão. Sei muito bem quem sou, um artista de

baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta gênio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos, ou para junto das mesmas portas, mula puxando a carroça duma costumada distribuição, mas dantes, quando eu chegava à janela, gostava de ver o céu e o rio, tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne. Não tinham muita importância para mim as diferenças [...]. A paz estava-me garantida, o mais que viesse só poderia ser mais paz ou, quem sabe, a agitação da grande obra. Não esta espécie de rancor manso mas determinado, não esta escavação pelo interior da estátua, não este dente agudo e obstinado como o do cão que morde a trela enquanto olha em redor, de medo que regresse quem o prendeu. (SARAMAGO, 1992, p. 20).

As primeiras páginas de *Manual de pintura e caligrafia* são marcadas pelo tom confessional que acompanhará toda a narrativa, mas com nuances diferentes. O trecho acima, que se encontra no segundo capítulo (o livro é formado por trinta e sete capítulos não nomeados ou numerados, de variável extensão, curtos em sua maioria), faz parte de uma espécie de apresentação da personagem, que se autodeclara “um artista de baixa categoria” e que, se antes parecia conformado com isso, depois do último trabalho – a encomenda de S. -, sente crescer dentro de si um “rancor manso mas determinado”. Esse sentimento o levará a uma “escavação pelo interior da estátua”¹⁰, que o discurso digressivo e reflexivo dessa parte do romance acentua.

É possível também perceber uma associação entre esse rancor e a diferença de classes sugerida por frases como “mula puxando a carroça” e “medo que regresse quem o prendeu”. O incômodo irreversível provocado por S. é como a tampa ou a pedra (para usar outras comparações caras a Saramago) que escondem o que precisa ser revelado. O percurso do protagonista no romance será, com efeito, essa investigação que alia a vida pessoal à situação dos trabalhadores que dependem de homens como S.

H. acredita que a pergunta “Quem é este homem?”, que ele fez a si mesmo quando viu S. em seu atelier pela primeira vez, foi o estopim para o seu estado de crise. Um pintor, a seu ver, jamais deveria fazer tal questionamento, por ser tão arriscado “como dizer ao psicanalista que leve mais longe, só um pouco mais, o seu interesse pelo doente” (SARAMAGO, 1992, p. 14). Feita a pergunta, no entanto, restava respondê-la, não com informações superficiais sobre a vida do cliente, mas com o conhecimento da sua verdade. H. decide, então, começar essa busca com a pintura de um segundo retrato de S., fora das regras do manual do bom retratista, mas perseguindo a expressão do que seria o lado de dentro de uma pessoa como aquela.

Toda a pintura deve ser feita do lado de cá, e creio que a psicanálise também. Precisamente para me conservar do lado de cá, é que comecei o segundo retrato:

¹⁰ Note-se que a analogia com o “interior da estátua” antecipa uma análise importante feita por Saramago sobre sua obra, na conferência *Da estátua à pedra* (2013).

salvava-me do jogo duplo que fazia, tinha comigo um trunfo que me permitia pairar sobre o abismo, enquanto aparentemente me afundava na derrota, na humilhação de quem tentou e falhou, à vista de toda a gente e por dentro dos seus próprios olhos. Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora: mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço. (SARAMAGO, 1992, p. 14).

“O jogo complicou-se”, como afirma o pintor, porque ele não está pronto ainda, assim como ainda não se deu conta de que a busca deve começar por si próprio, por sua formação. A constatação disso é a escrita que revelará. Tendo desistido de procurar a “verdade de S.” com a pintura de um retrato paralelo, que acabou encoberto com tinta preta como manifestação do seu fracasso, H. recorre à escrita – a caligrafia – “como única possibilidade de salvação e conhecimento” (SARAMAGO, 1992, p. 12). Simbolicamente, as folhas em branco são um recomeço, o desafio de um novo aprendizado, assim como cada tela antes da primeira pincelada.

No início, a estranheza da nova forma de expressão se mistura com uma espécie de deslumbramento: “descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada [...] ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente” (SARAMAGO, 1992, p. 16). Mas no decorrer da escrita, tendo a sensação de que o objeto da sua procura é inalcançável, a frustração o derrota:

Nenhuma verdade há para buscar, nada será construído por dentro da sua aparência. O único retrato de S. que resta, vêm buscá-lo amanhã. Está seco, tecnicamente bem realizado, garantido na duração: no que toca a essas coisas, sou o melhor pintor da cidade. Mas nesta cidade sou também o maior erro vivo: nada fiz do que projectei, nem estas folhas de papel acrescentaram o valor da espessura de uma delas ao zero inicial. Terminou. Tentei, falhei e não haverá mais oportunidades. (SARAMAGO, 1992, p. 73).

Apesar da amargura, do tom quase de desespero nessa passagem, que parece indicar o fim da narrativa, H. insistirá na sua “caligrafia”, talvez porque tenha percebido que com ela, se não encontrou a verdade que buscava (“o grande erro: julgar que a verdade é captável por fora” (SARAMAGO, 1992, p. 78)), logrou um feito inesperado: “mais me descobri eu do que descobri outro” (SARAMAGO, 1992, p. 77). Essa será, com efeito, a maior contribuição do exercício da escrita para o pintor, pois a partir dele, H. toma consciência de que, se quer transformar a sua pintura e a sua existência, é a si próprio que deve conhecer: “Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à procura de diamantes, bichos-de contas [...] como um fantasma que doutra maneira se não revelará” (SARAMAGO, 1992, p. 90). Em outras palavras, deve começar pela escrita de si.

Para “adestrar a mão”, como ele afirma, ou talvez para criar coragem, dizemos nós, H. passa a copiar trechos de alguns modelos clássicos de autobiografia, reais ou não. Escolhe Daniel Defoe e seu *Robinson Crusóe*, Jean-Jacques Rousseau narrando a própria vida nas *Confissões*, e Marguerite Yourcenar recriando as *Memórias de Adriano* por ele mesmo. Dessa última obra, o pintor destaca uma frase que interessa à sua própria situação: “O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo” (YOURCENAR, 2002, p. 34). A ideia de nascimento, perseguida pelo pintor desde o início de sua caligrafia, é aí confirmada como um voltar-se a si mesmo com a consciência de sua formação.

O leitor que porventura não conheça o romance da escritora francesa, não saberá que aquela frase está incompleta. Seguindo-se dois pontos à parte transcrita, Adriano escreve: “as minhas primeiras pátrias foram os livros” (YOURCENAR, 2002, p. 34). A razão por que Saramago preferiu omitir esse trecho, não sabemos. Não deixaria de ser pertinente a menção a livros em um texto em que o ato de escrever exerce uma função formadora. Mas imaginamos que talvez o autor não considerasse essa última afirmação imprescindível ao seu intento, supondo-se ser este o de destacar a relação entre nascimento e consciência de si, independentemente dos livros.

Considerando a pretensão de verdade que vê em cada uma daquelas obras, sejam elas literárias ou não, e ao mesmo tempo não conseguindo “definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade” (SARAMAGO, 1992, p. 94), H. chega à conclusão de que “tudo, provavelmente, são ficções” (SARAMAGO, 1992, p. 97). Isso não significa dizer que nada seja real: se toda escrita (assim como a pintura) revela e ao mesmo tempo esconde o seu autor, o limite entre o real e a ficção se dissolve, mas não os anula. Mantendo as suas particularidades, os textos de ficção e os de não-ficção, os quadros acadêmicos ou não, identificam-se pela natureza da sua origem: alguém os escreve ou pinta. H. acredita que a obra revela o autor, por essa razão cita Leonardo da Vinci: “se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e desta maneira, tudo quanto tens em ti de bom ou de mau transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras” (SARAMAGO, 1992, p. 35). Assim como Leonardo recomendava ao pintor conhecer bem o seu corpo e tentar sanar os seus defeitos para que eles não se refletissem nas obras, H. buscará esse conhecimento dentro de si, examinando a própria existência.

A essa altura da narrativa, Saramago não a transformará numa autobiografia, como os modelos lidos por H., que tem a respeito do gênero uma concepção mais ampla:

Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão. É isso que a pintura quer fazer. Não falo da minha, claro está. (SARAMAGO, 1992, p. 115).

Além disso, talvez por lhe interessar mais o futuro do que o passado, os fatos da vida pregressa do pintor serão mencionados brevemente, mas com importância acentuada, como alguns episódios da adolescência que marcaram o seu espírito: a bofetada relacionada à descoberta sexual; o pardal morrendo em suas mãos por culpa sua; o interrogatório na PIDE por causa de panfletos que pegou inocentemente.

O último desses acontecimentos, que é intensamente revivido por H. (“porquê este tremor de raiva que mal domino?” (SARAMAGO, 1992, p. 112)) tem uma relação indireta com os seus clientes da alta burguesia, apoiadores da ditadura, a exemplo de S. e dos clientes que se seguiram, senhores de uma mansão da Lapa, região nobre de Lisboa. Ocorrido nos anos da guerra civil espanhola, o episódio é considerado pelo protagonista como um dos possíveis lugares do seu nascimento, segundo aquela definição de Adriano/Yourcenar, ou seja, o lugar em que se lança um olhar inteligente sobre si mesmo.

A narração dessa memória situa-se na parte do manuscrito em que a consciência política, que constitui uma tensão subliminar desde o início, torna-se decisiva no processo de formação de um novo homem. Novo porque H. está diante de si como de uma tela branca: “Aqui estou pois deserto e no deserto” (SARAMAGO, 1992, p. 156), mas, enquanto experimenta outras formas de pintura e continua escrevendo, percebe que algo mudou: “não há diferença entre S. e os senhores da Lapa, e foram pintados diferentes: os senhores da Lapa são, enfim, o segundo retrato de S. e a minha compreensão” (SARAMAGO, 1992, p. 223). Escrevendo sobre si, H. alcança, enfim, o conhecimento que buscava no outro, mas tem a consciência de que isso é apenas o início da sua formação: “Não sou já, não sou ainda, não sei que serei” (SARAMAGO, 1992, p. 219). Sua *Bildung*, diferentemente da acepção clássica do romance de formação, não se constrói em *tabula rasa*, mas sim sobre um alicerce feito dos destroços de uma vida hipócrita:

Liquidei (tirei a limpo, averigui; destruí, aniquilei) um passado e um comportamento, e verifico que não fiz mais do que preparar um terreno: tirei as pedras, arranquei vegetações, arrasei o que tirava a vista, e desta maneira (como por outras palavras e outras razões já escrevi) fiz um deserto. Estou agora de pé no centro dele, sabendo que é este o lugar da minha casa a construir (se de casa se trata), mas nada mais sabendo. (SARAMAGO, 1992, p. 226).

Dessa forma, o final de *Manual de pintura e caligrafia* não representa o encerramento de um ciclo, mas o início dele. As páginas escritas por H. sobre a sua vida, passada e presente, e os textos intercalares sobre a arte italiana (dos quais nos ocuparemos em

outro estudo), embora componham um todo autônomo que constitui o próprio romance, são, na realidade, a transição entre o que foi e o que virá: “Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro” (SARAMAGO, 1992, p. 274). O resultado da mudança apenas se prenuncia, mas de modo irreversível, como indicam os quadros pintados em estilo diferente e o aparecimento de uma personagem decisiva, a militante clandestina M. (de Mulher, por exemplo), que veio ensinar a H. uma nova forma de amor e compromisso.

Como símbolo desse recomeço, o desafio do autorretrato se impõe ao homem e pintor aprendiz. Diante do espelho e da tela em branco, ele sabe que cada pincelada deve agora revelar, levantar pedras, não encobrir. Dentre as ideias para a sua representação no quadro, pensa na mão direita segurando folhas de papel em que se verão as três primeiras palavras do manuscrito. Quando o leitor volta ao início do livro para conferir quais são elas (continuarei a pintar), percebe o que H. quer dizer com a frase seguinte: “demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas letra do alfabeto” (SARAMAGO, 1992, p. 275). De fato, *Manual de pintura e caligrafia* não fecha um ciclo, mas se abre em espiral para o porvir.

Conclusão

A experiência vivida por H. em seu processo de conhecimento, não apenas artístico, mas pessoal, torna possível a associação de *Manual de pintura e caligrafia* ao romance de formação, embora deva ser considerada, como ressaltamos, a acepção ampla dessa modalidade do gênero narrativo, especialmente pelo fato de o protagonista não se encontrar na infância ou na adolescência, como ocorre com o clássico modelo de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Essa filiação, para além de explicar o tema principal da obra, abre caminhos interpretativos a respeito da natureza autobiográfica do romance, tanto em relação ao protagonista quanto ao seu criador.

No contexto da obra de José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia* ocupa, pelas razões discutidas anteriormente, o lugar de transição entre as duas grandes fases em que se pode dividir a trajetória do autor. Assim como H., Saramago habitou o deserto do romance depois da primeira tentativa frustrada, em 1947. Como vimos, cultivou outros gêneros, como a procurar a sua voz, até se ver novamente diante da página em branco quando desejou retornar à narrativa de maior fôlego. Entre *Terra do pecado* e *Manual de pintura e caligrafia* é como se houvesse uma diferença semelhante à que H. viu entre o retrato de S. e o dos

senhores da Lapa: a diferença da compreensão, do conhecimento, do autoconhecimento, enfim.

Do mesmo modo, se o manuscrito de H. o preparou para o autorretrato de um novo homem, agora um artista maduro e consciente, embora ainda aprendiz, o *Manual de pintura e caligrafia* foi necessário para que surgissem *Levantado do chão* e todos os grandes romances que se lhe seguiram. Nesse sentido, a natureza formativa do *Manual* também é dupla, pois ele simboliza as tensões próprias de Saramago na tentativa de representação do mundo por essa forma de expressão, e anuncia, pela diferença em relação ao primeiro livro publicado, o surgimento de um novo romancista. Mas isso não significa a anulação do passado. Como Jano, o deus romano de duas faces, voltadas uma para o pretérito e outra para o futuro, o *Manual*, ao mesmo tempo que retoma aspectos fundamentais das crônicas e dos poemas que o precederam, prepara o terreno, para usar as palavras do autor, para o que há de vir.

Em relação ao futuro, se de um lado o *Manual* apresenta diferenças em relação aos romances da segunda fase, como o foco narrativo, o uso da pontuação nos diálogos, a construção sintática, por exemplo, de outro contém alguns dos temas que serão recorrentes nos livros posteriores, o que revela a coerência do projeto literário do escritor. Além disso, é perceptível um ritmo frasal que em muitos momentos se aproxima daquele que o leitor de Saramago se habituou a acompanhar. Finalmente, certas passagens fazem involuntárias e anacrônicas alusões aos livros que ainda seriam escritos: a viagem à Itália e os comentários das obras de arte servirão de modelo para a *Viagem a Portugal* (1997b); a referência à peregrinação a Fátima lembra *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988a); Veneza flutuando evoca *A jangada de pedra* (1988b); o deserto de Jesus remete ao *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); as comparações com o estado de cegueira prenunciam o famoso *Ensaio* (1995) a respeito dela; a abordagem dos nomes será aprofundada em *Todos os nomes* (1997a); Platão, quando mencionado, parece anunciar *A caverna*; o tema do duplo será desenvolvido em *O homem duplicado* (2002); quanto aos episódios autobiográficos, alguns serão retomados em *As pequenas memórias* (2006).

As observações que apresentamos neste estudo são apenas uma parcela do que a complexidade de *Manual de pintura e caligrafia* pode oferecer ao leitor que, como o pintor diante da tela em branco, ou da página a ser escrita, procura levantar as pedras e revelar a sua verdade.

Referências

ARISTÓTELES *et.al.* **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANDIDO, A. **Na sala de aula**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CERDEIRA, T. C. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

COSTA, H. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

FARINACCIO, P. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 1, n. 20, p. 3-31, jul./ago., 2002.

GOETHE, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. 3. ed. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2020.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução: Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOISÉS, M. O baú de ossos de José Saramago. In: MOISÉS, M. **A literatura como denúncia**. Cotia, SP: Íbis, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivaniha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PUGA, R. M. **O Bildungsroman (romance de formação): perspectivas**. Londres: IMRL; Lisboa: CETAPS, 2016.

REIS, C. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SARAMAGO, J. O ouvido. In: HATHERLY, Ana *et al.* **Poética dos cinco sentidos**. Lisboa: Bertrand, 1979.

SARAMAGO, J. **Os poemas possíveis**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1982.

SARAMAGO, J. **Provavelmente alegria**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.

SARAMAGO, J. **Deste mundo e do outro**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1986.

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

SARAMAGO, J. **Os apontamentos / As opiniões que o DL teve**. Lisboa: Caminho, 1990.

SARAMAGO, J. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, J. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote – Diário III**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1996.

- SARAMAGO, J. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- SARAMAGO, J. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- SARAMAGO, J. **Terra do pecado**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1998a.
- SARAMAGO, J. A noite. In: SARAMAGO, J. **Que farei com este livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.
- SARAMAGO, J. **A bagagem do viajante**. 5. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.
- SARAMAGO, J. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- SARAMAGO, J. **Levantado do chão**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000c.
- SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, J. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, J. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAMAGO, J. **Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo**. Belém: Editora Ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SEIXO, M. A. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- YOURCENAR, M. **Memórias de Adriano** seguido de apontamentos sobre as Memórias de Adriano. 13. ed. Tradução: Maria Lamas. Lisboa: Ulisseia, 2002.

LEARNING THROUGH THE MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA: TENSIONS OF LITERARY REPRESENTATION

Abstract

Manual de pintura e caligrafia is the second novel published by José Saramago, in 1977, three decades after his debut in literature, with *Terra do pecado*. Considering its transitional and formative value, since it immediately precedes the author's mature phase, which began in 1980, it is intended to examine the tensions of literary representation that the protagonist undertakes when he oscillates between painting and writing, in an attempt to self-knowledge and transformation. The relationship between literature, painting and identity will be analyzed, based on studies on the novel of formation, autobiographical writing, context and the theory of mimesis or representation. This theoretical basis dialogues with the novel from the word “scribe”, with which the narrator-character defines himself in an attempt to find his style, his voice, which he believes to be the manifestation of his truth. The discussion is guided by the hypothesis that this work inaugurates a new form of Saramago's narrative, whose consolidation will take place in the following novels. It is concluded that the *Manual* is a novel of transition and learning, for both the protagonist and the author, and contains the themes that Saramago's reader will find disseminated throughout his later work.

Keywords

Saramago. Representation. Formation novel. Manual. Painting.

Imagens, sensações e movências – a construção erótica de Memória Corporal, de Roberto Pontes

Elizabeth Dias Martins¹¹

Universidade Federal do Ceará

Leonildo Cerqueira Miranda¹²

Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA/RN

Resumo

O presente artigo investiga a construção do erotismo do livro de poemas *Memória Corporal* (1982), do poeta cearense Roberto Pontes, a partir do uso de metáforas que se relacionam fortemente com a provocação dos cinco sentidos da percepção humana. Entendendo o erotismo como aquilo que afeta e provoca a alma através de formas visíveis, de acordo com a perspectiva de Octávio Paz (1994), este trabalho vai buscar também em Aristóteles (2006) e Étienne de Condillac (1984) a reflexão crítica em torno das sensações e analisar a forma como as metáforas são construídas pelo poeta e geram imagens capazes de afetar os sentidos e mover o ser numa alteração de estado. Isto nos faz entender que há em Roberto Pontes uma construção metafórica voltada abertamente para a provocação dos sentidos da percepção, configurando-se a obra *Memória Corporal* (1982), em seu nível profundo, mais que um livro de poesia erótica, um livro das sensibilidades.

Palavras-chave

Erotismo. Sensações. Poesia. Roberto Pontes.

¹¹ Professora Doutora do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

¹² Doutorando programa de pós-graduação em Letras – UFC. Professor Assistente do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA/RN

1. Considerações iniciais

Neste trabalho, intentamos debruçar-nos sobre a construção do veio erótico de *Memória Corporal* (1982)¹³, livro de poemas de Roberto Pontes¹⁴, ao longo do qual notamos frequentes associações imagéticas, tecedoras de provocações sensoriais como recurso estético. Assim, começaremos por conceituar o erotismo para, em seguida, relacioná-lo às ideias de sentido, desejo e movência, apreendidas a partir de Aristóteles e de Étienne Bonnot de Condillac, e que estão presentes na poética do livro aqui em análise, conforme notaremos.

Em *Memória Corporal* está retratado o amor sensual – e sexual – em todo o seu percurso, que vai desde a atração dos amantes ao fenecimento da chama amorosa, passando pela experimentação sexual plena de volúpia. A experiência erótica erigida na obra é deixada como marca nos corpos: “Desenho na tua pele/ a minha caligrafagem” (PONTES, 1982, p. 32) e na poesia, eternizadora dos instantes ardorosos dos seres em comunhão corporal: “Quem esta morte de bom grado aceita/ quer deixar escrito na memória,/ na verdade indestrutível de um poema [...]” (PONTES, 1982, p. 73).

Fernanda Maria Diniz da Silva (2007) assim descreve a estruturação da referida obra:

Memória Corporal é marcado por um ciclo amoroso que apresenta basicamente quatro fases associadas à presença de Eros na obra: 1. O nascimento do amor (surgimento de Eros); 2. O desenvolvimento da relação (crescimento de Eros); 3. O fim do enlace amoroso (sofrimento de Eros); 4. O registro do amor (o resgate de Eros através da memória poética). (SILVA, 2007, p. 57)

O erotismo é alcançado devido ao uso de imagens cujo trabalho estético confere significados que se vinculam a variadas sensações e, assim, orientam a imaginação do leitor no sentido almejado pelo poeta. Sobre o erótico, podemos recorrer a uma definição inicial, de caráter mais generalista, encontrada em dicionário que define “erotismo” como derivação do

¹³ *Memória Corporal* é o terceiro livro de Roberto Pontes, publicado em 1982. Marcada por um refinado lirismo de tom erótico, a obra é reconhecida como uma das mais bem acabadas expressões poéticas do autor. Dada a público no contexto da ditadura brasileira (1964 – 1985), a peça literária configura-se simbolicamente como um ensaio de libertação dos corpos reprimidos e subleva-se sutilmente como resistência ao regime autoritário. Conforme Fernanda Maria Diniz da Silva (2017), isto se justifica por um desejo profundo de liberdade, cuja plenitude é alcançada por meio da experimentação amorosa.

¹⁴ Poeta cearense e crítico literário, pertencente à chamada “Geração 60” da poesia brasileira, fundou o Grupo SIN no Ceará em 1967, junto com Pedro Lyra, Marly Vasconcelos, Horácio Dídimo, Linhares Filho e outros escritores. Só na poesia, possui dez títulos publicados, sendo *Lições de Tempo* e *Os movimentos de Cronos* os mais recentes, datados de 2012. Dos dez títulos, dois constituem séries de poemas publicadas em revistas literárias, como *Temporal* (1976, publicada na revista *O Saco*) e *Breve Guitarra Galega* (2002, publicada na *Revista Estudos Galegos*). Ainda em plena atividade, o poeta tem outros títulos a serem publicados brevemente.

vocábulo “erótico” enquanto aquilo “que provoca ou descreve o amor ou o desejo sexual” (HOUAISS, 2008, p. 298). Em detalhes etimológicos, Fernanda Maria Diniz da Silva traz-nos o seguinte:

O termo “erótico” provém do grego “erotikós”, que se referia ao amor sensual e à poesia de amor. Deriva de “eros” (em grego: “ἔρως” transliteração para o latim “érōs”), o amor apaixonado, com desejo e atração sensual. A palavra moderna grega “erotas” significa o “amor (romântico). (SILVA, 2007, p. 49)

O termo está relacionado à atração sensual entre os seres, o que, por sua vez, denota movimento e difere substancialmente, conforme afirma Georges Bataille (1987), da simples atividade sexual, uma vez que a sexualidade erotizada é já uma elevação psicológica da atividade física, como também nos faz compreender Raúl Dorra (2009), ao denominar o erotismo de “coisa mental”:

a embriaguez dos sentidos é fruto de uma construção planejada da sensualidade [...]. Tudo isso nos diz que estamos diante de um prazer inteligente ou, mais exatamente, diante de um prazer da inteligência. E se a este tipo de prazer classificamos como experiência erótica, teríamos que nessa experiência a dimensão intelectual está tão decisivamente presente que o erotismo seria basicamente uma coisa mental. (DORRA, 2009, p. 14)¹⁵

Apesar de nascido do jogo de sentidos, o erótico não se restringe a este nível de percepção corpórea, mas, justamente por ser resultado de uma confluência de experimentação e memória desses sentidos, eleva-se ao nível intelectual. A sexualidade, assim, deixa de ser puro ato e adquire o caráter ritualístico, simbólico e festivo. A provocação dos sentidos da percepção humana elabora a atração e coloca o ser na disposição da movência para a busca ativa de uma realização.

Para Octavio Paz, a atração erótica envolve uma afetação chamada “forma visível que entra pelos sentidos” (PAZ, 1994, p. 33). Ou seja, existe qualquer coisa de concreto que interage com os sentidos do ser e desperta-lhe uma transformação no estado de alma, instigando-lhe a buscar e mover-se em direção a algo. Isto nos remete a Aristóteles, em seu *De Anima* (2006), quando nos faz compreender esta causa como “desejo”, a qual seria capaz de mover não somente o ser desejanter, mas o desejável; este último porque, ao ser desejado,

¹⁵ Tradução livre de: “la embriaguez de los sentidos es resultado de una construcción planificada de la sensualidad [...]. Todo ello nos indica que estamos ante un placer inteligente o, más exactamente, ante un placer de la inteligencia. Y si a este tipo de placer lo clasificamos como experiencia erótica tendríamos que en esta experiencia la dimensión intelectual está tan decisivamente presente que el erotismo sería, básicamente, *cosa mentale*.”

mesmo não ciente do que se passa e, portanto, alheio ao desejo do outro, provoca afetações naquele que deseja ativamente:

o que faz mover seria de uma única espécie: a capacidade de desejar enquanto tal – e antes de tudo o desejável que, mesmo não estando em movimento, move por ser pensado ou imaginado –, embora as coisas que fazem mover sejam mais numerosas. (ARISTÓTELES, 2006, 433b5, p. 125)

Na mesma linha, temos Étienne de Condillac (1984), para quem o desejo nasce a partir da inquietude e da insatisfação geradas por uma carência. Segundo ele, “esta inquietude é o primeiro princípio que nos dá os hábitos de tatear, ver, escutar, sentir, degustar, [...] desejar, amar, odiar, esperar, querer” (CONDILLAC, 1984, p. 47). Neste sentido, portanto, o desejo pode ser entendido como reação direcionada a suprir a falta que inquieta o ser e, para tanto, põe em movimento todas as possibilidades para alcançar o objeto de carência: “o desejo não é, pois, senão a ação das próprias faculdades, que se atribui ao entendimento e que, estando determinada em direção a um objeto pela inquietude que causa sua privação, determina também a ação das faculdades do corpo.” (CONDILLAC, 1984, p. 51).

Em resumo, podemos entender o erotismo como processo que se inicia com a afetação dos sentidos por meio de “formas visíveis”, as quais, tendo gerado uma carência no ser, provocam-lhe para o movimento da imaginação e impelem gradativamente para o movimento da realização final, que seria a consumação sexual, seu fim último.

Esta nossa compreensão de um erotismo formado a partir do imagético com potencialidade para mover ecoa em Aristóteles, quando afirma: “na medida em que o animal é capaz de desejar, por isso mesmo ele é capaz de se mover; e ele não é capaz de desejar sem imaginação, e toda imaginação ou é raciocinativa ou perceptiva.” (ARISTÓTELES, 2006, 433b21, p. 126).

Sobre esta última, a imaginação perceptiva, sustenta-se a poética erótica de Roberto Pontes, pois, como temos afirmado, a obra ganha força e envolve o leitor no seu “segredo inconsulto”¹⁶ pela provocação dos sentidos (percepção), conforme deslindaremos adiante. A essas imagens associamos, portanto, o conceito daquilo que Aristóteles chamou de “objeto da percepção sensível” (ARISTÓTELES, 2006, 417b16, p. 85), pois conforme entende, os sentidos necessitam sempre de um elemento externo que lhes provoque a percepção. Somente aí é que o ser afetado pode se mover.

¹⁶ Referência ao poema “Segredo inconsulto”, pertencente à obra poética aqui em estudo. Nele ao eu lírico são dados a conhecer os mistérios da vida, no momento em que, durante o ato sexual, a penetração ocorre: “Quando encravei meu nódulo na vagem/ fui ao cerne de um segredo inconsulto” (PONTES, 1982, p. 42).

Em *Memória Corporal*, esses objetos surgem nas imagens metaforizadas relativas ora a um sentido em particular, ora a mais de um deles, tecendo junto ao leitor sempre uma profusa rede de sensações, uma “construção planejada da sensualidade”, conforme Raúl Dorra (2009). Tendo isso em vista, passemos à análise de alguns poemas, a fim de averiguarmos o que vimos discutindo: a construção do erotismo por meio da provocação dos sentidos.

2. Imagens, sensações e movências: os sentidos em afetação

Memória Corporal constrói-se sobre a afetação dos sentidos da percepção humana, elaborando imagens e provocando sensações no intuito de mover o leitor na esfera do desejo erotizado. Nesta seção, analisaremos os recursos imagéticos trabalhados por Roberto Pontes na mobilização de sensibilidades que possibilitem a significação plena da vivência erótica testemunhada pelo eu lírico. A divisão que segue em subseções para cada sentido em separado dá-se unicamente por uma escolha de organização e de exposição, o que não impede haver mais de um sentido em afetação nos poemas analisados, tampouco impede de a eles aludirmos quando for oportuno.

2.1. A visão

De início, nos deparamos com uma sequência de poemas intitulada “Cinco Prelúdios”, que apresenta, de maneira quase enigmática, o início do encontro entre dois amantes, com sutis referências ao momento preliminar do ato sexual. Depois disto, surgem outros poemas de maior extensão, e a obra, mesmo sem perder certo teor hermético, resultado das complexas metáforas, vai-se fazendo mais clara nas suas provocações.

As primeiras afetações dirigem-se logo ao sentido da visão. Da sequência que abre o livro, destacamos três poemas onde o apelo visual evidencia-se e faz-nos despertar para sua recorrência em tantos outros textos adiante:

II

Gotagoteja
a têmpera de cera.
forte âmbar
vem do colo corroído.
(PONTES, 1982, p. 14)

III

Furtacolorindo

a polpa
pingo morno
afoga o ventre
no betume.
(PONTES, 1982, p. 15)

V

Os dedos da amiga
são dez círios
que lampejam
nesta noite fria.
(PONTES, 1982, p. 17)

Nos poemas II e III, o poeta descreve líquidos viscosos (cera, betume) que escorrem, colorindo e fazendo brilhar o ventre da amada, referência à lubrificação vaginal, que prepara o corpo para o ato sexual. Depois, no poema V, os dedos dela se transformam em pontos de luz a iluminar a penumbra, que somos levados a imaginar e na qual os dedos da amada parecem trazer espécie de conforto térmico para o corpo do eu lírico. A penumbra é reiterada mais adiante no poema “Borrão do ocaso”, momento em que os amantes abraçam-se e entregam-se ao amor sexual: “O esmalte vivo/ do lábio crespo./ O morto olhar/ fincado quantas vezes/ no vermelho borrão do ocaso./ O nosso abraço veio lentamente.” (PONTES, 1982, p. 18).

Por estes versos, entendemos ser a escuridão um modo de cumplicidade do ambiente com os amantes; e aliás, em geral, aquilo que está na penumbra estimula a imaginação, uma vez que, diante do impedimento de plena visualização, é necessário formar imagens apenas sugeridas pela cor vermelha e vivaz presente nos lábios da amada e no horizonte. Esta coloração destacada na penumbra do entardecer flamejante associa-se à ideia de desejo intenso. O vermelho é carne nos lábios da companheira e é chama no céu.

Atentemos agora para “O Mágico e o Fauno”, em que o recurso de aproximação visual com a genitália feminina eleva a experiência do leitor face às provocações imagéticas pelas quais ele é afetado:

No negro asfalto do ventre
um girassol de amianto se contorcendo na noite.
E nele,
a cada momento,
sou o mágico fauno
lançando leite no piche.
E ao ferir-se com a glande
refaço a flor do novelo
tecendo a fios de ouro
a moldura do emblema.
(PONTES, 1982, p. 40)

Este poema estrutura-se sobre o contraste visual preto e branco, explicitamente relacionado à penugem pubiana feminina (negro asfalto, girassol de amianto, piche) e à ejaculação (“leite no piche”). É interessante notar também como o sexo feminino é representado simultaneamente por imagens de texturas opostas, como é o caso do “girassol de amianto”, que une sob a mesma expressão os conceitos de maciez, delicadeza e aspereza. Nisto, o sentido do tato também é evocado para uma conformação imagética mais efetiva da experiência lançada pelo eu lírico ao leitor.

O sentido da visão, enfim, é provocado de maneira mais clara ainda, quando o eu poético diz “emoldurar” a flor com fios de ouro, pois dá ao sexo da amiga o sentido e a importância de obra artística merecedora de contemplação, cujo sentido também se presentifica no primeiro verso do poema “Desejas Uma Coisa e Só”. O verso diz o seguinte: “Teu sexo brilhou como a luz.” (PONTES, 1982, p. 54), e nele está explicitada a estratégia do poeta de chamar a atenção do leitor para o evento luminescente, o qual é tentadoramente associativo ao conceito da chama como elemento erótico, identificada com as imagens do lábio e do ocaso do poema “Borrão do Ocaso” supracitado.

Em outros momentos, o eu lírico sintetiza o apelo do sentido da visão pela ideia de um olho surreal, que pertence a sua parceira e espia-lhe de perto, conforme se constata em “Sol de Mercúrio”: “Me acho no raiar do tempo/ sob a mira de um olho verde/ e macio como um pêssigo.” (PONTES, 1982, p. 25); ou em “Para os Olhos”: “Para os olhos que bóiam no espaço/ como as nuvens no intenso azul” (PONTES, 1982, p. 28); ou também em versos de “Em Nossa Pele Rebentavam Ondas”, como: “eu vi calidoscópios em cada olho teu.” (PONTES, 1982, p. 48).

É flagrante em todos esses poemas o intenso uso de cores, e é nisso que reside a estratégia de construção metafórica com apelo visual. Conforme demonstramos, essas cores associam-se e estabelecem significados no âmbito desiderativo: chama, carne, luminescências... É, inclusive, a cor o que Étienne de Condillac (1984) acredita ser o elemento de modificação/afetação no caso do sentido visual, pois os olhos recebem as cores e as enviam para a alma, que sofre, com isso, determinada alteração. A cor seria o constituinte da visão.

2.2. A audição

A audição é outra capacidade sensitiva afetada pelas imagens das quais Roberto Pontes lança mão. Diferentes ruídos atravessam a leitura e colaboram com associações

imagéticas, movimentadas pelo sentido erótico a elas atribuído. Nos poemas, o eu lírico menciona explosões, instrumentos musicais e o choque das ondas do mar nas rochas sobre as quais os amantes copulam; todos, sons em profunda relação com o orgasmo do par.

No poema “O Cavaleiro e a Montada”, emerge em apoteose o cavalo de rápido e potente trote, cuja força integra-se ao movimento do corpo do eu lírico sobre o de sua parceira, na direção de uma quase fusão dos seres, remetendo-nos à imagem mitológica do centauro, ser híbrido meio homem, meio cavalo: “E somos/ o cavaleiro e a montada/ que se confundem num abraço.” (PONTES, 1982, p. 27). Ou, ainda, remetendo-nos ao mito dos andróginos, segundo o qual, em tempos remotos, os seres possuíam duas faces, dois sexos, quatro pernas e quatro braços. Amaldiçoando-os, porém, Zeus partiu-lhes ao meio e espalhou-os pela terra, condenando-os a procurar eternamente a parte que lhes passou a faltar: é a busca infinita de completude, de fusão, representada no ato sexual, conforme vemos no texto poético em análise.

O que mais nos prende a atenção neste texto, contudo, é o corcel ruidoso enquanto metáfora sob a qual o poeta reveste o corpo da amada:

Mora em teu corpo
o corcel da glória
que só cavalga
às madrugadas frias,
mas rápido e luzente
espuma e transpira
sobre o nosso amor.
E somos
o cavaleiro e a montada
que se confundem num abraço.

Mora em teu corpo
o corcel que me liberta
e só distende
nas madrugadas e auroras
músculos e trotes
para o nosso baile.
E somos
sobre todas as cantatas
o próprio amor que percorremos juntos.
(PONTES, 1982, p. 27)

O poema abre-se para nós já no instante mais intenso do contato sexual dos amantes, não havendo uma progressão que conduza o leitor de um momento mais terno até o ápice, com o conseqüente retorno à calma dos corpos. Na tentativa, portanto, de reproduzir toda a força e movimentação sugeridas pelo texto, o poeta recorre, como dito, à figura do corcel com o qual o eu lírico praticamente se funde.

Corcel é um tipo de cavalo caracterizado pela força e velocidade com que corre e, por isso, utilizado em situações de batalha na antiguidade. A amada é o cavalo em batalha, trotando ofegante (espuma e transpira), sobre o qual monta o cavaleiro, levado à libertação na estrofe seguinte. O animal corre livre, alonga os músculos até então tensionados e a estrofe é toda ruidosa celebração ao sexo.

E se, como citamos há pouco, o poema já se inicia em plena movimentação ruidosa, também não nos dá a conhecer o posterior arrefecimento do ato. Na verdade, o poema instala-se no momento de maior tensão e ali permanece, vide o fato de, em remate, o último verso deixar ecoar o trote, porque o poema termina, mas o percurso não. Sonoridades.

É curioso notar que, apesar de a metáfora engendrar-se a partir da figura do cavalo, a celebração do ato sexual é justamente aquilo que diferencia homens de animais neste âmbito da sexualidade. Isto porque, como afirmamos anteriormente, Georges Bataille (1987) vê na erotização, ou seja, na ritualística do ato físico a prova de que o sexo transcende do contato imediatamente material para uma dimensão psicológica:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução [...]. (BATAILLE, 1987, p. 10)

Esta afirmação evidencia-se quando nos deparamos com a complexidade metafórica possível de ser construída através da experiência sexual erotizada, a qual constitui a base da obra poética estudada por nós, como temos demonstrado. Somente a erotização possibilita imaginar e celebrar porque é já uma “*cosa mentale*” (Dorra, 2009, p. 14).

Páginas adiante, em “Segredo Inconsulto”, o corpo ressonante da mulher é, novamente, a nota principal e repete o baile do poema há pouco comentado. Há profusão de sons trazidos à cena, ora estridentes, ora graves, quando a voz poética registra: “O mundo multiplicado em ti./ Tubérculos e talos, caracóis e ostras,/ bicos e plumagens, xícaras e guizos, pífaros e bombos, violas e fanfarras.” (PONTES, 1982, p. 42).

Da mesma maneira, os versos de “Em Nossa Pele Rebentavam Ondas” estão refertos de alusões aos ruídos, que representam a efusão dos sujeitos envolvidos pelo prazer sexual, tendo nas expressões “explosão” e “suspiro de alegria” e no marulho das ondas que se chocam contra os corpos nus, a materialização do erótico, que entra em direta afetação e transformação do ser (o leitor) pelo sentido auditivo:

Meu lábio estava um hissope amargo,

tanino que ao beijar-te fez-se mel.
E como estavas mais fêmea que mulher,
meu alazão rompeu as bridas.
Triturando as raízes do teu cálice
eu vi calidoscópios em cada olho teu.
E as explosões nos ouvidos – como bombas
— despertaram muitas feras furiosas.
Tu e eu, ardósias com visgo e umidade,
suamos tanto orvalho e salsugem
que parecíamos torrões de açúcar puro
dissolvidos docemente pela preamar.
Amei, amei, desfaleci, cheguei ao porto,
até sentir o teu suspiro de alegria.
Em nossa pele rebentavam ondas
pincelando nossos púbis com iodo.
(PONTES, 1982, p. 48)

Neste poema, retorna a imagem do cavalo. Desta vez, o animal está associado à figura do eu lírico e seu primeiro ato é já ruidoso, pois, numa conotação de força descomunal causada pela atração do amante pela amada, o alazão rompe a brida (rédea). Esta imagem é sonora porque pressupõe o estalo das correias, das quais, uma vez liberto, o eu poético vê-se movido pelo desejo provocado desde os primeiros beijos. Os amantes enredam-se a partir daí em sonoras carícias, explodindo nos ouvidos, até o suspiro de relaxamento e o silêncio dos corpos, que cedem agora ao marulho das ondas a banhar-lhes na letargia seguinte ao conúbio.

Neste poema, contrariamente a “O Cavaleiro e a Montada”, no qual percebemos uma única constância sonora, na forma de um platô que se mantém do início ao fim do texto, aqui o poeta estruturou as sonoridades em curva, num crescendo rumo ao ápice seguido de um decaimento. Isto poderia ser pontuado nos seguintes momentos: 1. O início calmo dos beijos é o momento zero da curva; 2. A ascensão começa com o rompimento da rédea pelo alazão; 3. A descensão ocorre a partir do desfalecimento do amante e 4. O retorno ao zero é o suspiro de alegria da amada.

Este texto é especialmente rico quanto à evocação dos sentidos para a construção das metáforas erotizadas, pois, além destas descritas por nós no plano da audição, outras há que se relacionam às demais capacidades sensitivas, e que não podemos deixar de mencionar: quanto ao campo visual, o caleidoscópio dos olhos da amada, já referido por nós em outro momento deste artigo; o olfativo é acionado pela sudorência do orvalho; o tato é evidenciado pelo banho das ondas que nos amantes batem e pela umidade do iodo nos sexos; no plano palatal, temos os lábios amargos (agora adocicados por tornarem-se mel, consequência do beijo dado) e a passagem sinestésica: “dissolvidos docemente pela preamar”.

2.3. O paladar

Detendo-nos agora ao sentido palatal, algumas referências podem ser tomadas de diferentes poemas, em passagens como: “Eu reparto/ sobejos de silêncio/ e saliva em gotas” (PONTES, 1982, p. 31); “o pomo de amor me esperava/ tenro e doce como a fruta/ que presente uma chegada” (PONTES, 1982, p. 41); “Tu me dirás que sou forte/ e tenho o gosto de sal./ mas que esperas o fruto/ cujo gosto é de lança.” (PONTES, 1982, p. 57); “Vem, amor,/ Mais uma vez ainda./ Me abre o teu sabor/ de uvas matutinas.” (PONTES, 1982, p. 59); ou ainda “São doces os frutos da paixão/ e os reais amantes não esquecem/ do seu aroma e do sabor silvestre.” (PONTES, 1982, p. 66).

As referências aos sabores nestas passagens, sempre associados ao erótico, são evidentes. É, no entanto, em “Desejas Uma Coisa e Só”, que a voz poética põe em maior relevo a experiência oral no corpo da amada, transformado em ostra que oculta em si um universo de sabores pronunciados, desfrutados pelo amante:

Teu sexo brilhou como a luz.
Toquei-o com meus lábios
— assim leves —
despertando o ninho de mariscos
que ali esconde
o mais profundo ser.
A ostra morna
captou minha língua
e ao meu olfato
concedeu o seu odor
de frescas algas.
Ah! o corpo amado
nas mais várias regiões!
onde ocultos se preservam
semi-anjos e sáurios
e as carpas lépidas
do amor.

Oh! corpo querido
teu desejo é ser usado
como a flauta
com sopros e suspiros
e sons e dedilhares!

Tu queres
o trespasse e a fundação.
A flecha que percorra,
o eco que ressoe,
o descontrole feliz do alienado.

Desejas uma coisa e só:
o impossível ser de um em dois.
(PONTES, 1982, p. 55)

O gosto da amada é o acre dos mariscos, de sabores exóticos e afrodisíacos que permeiam todo o poema, às vezes pela marca olfativa, que se aciona em conjunto com o sentido gustativo.

A experimentação oral é aqui colocada na dimensão do aprofundamento, da aproximação literal e simbólica com a interioridade do ser da amada e revela a genitália feminina como mistério e exotismo que congrega paladar, olfato e tato simultaneamente.

2.4. O olfato

Os odores também concorrem para a instauração do clima erótico na obra, principalmente aqueles ligados ao mar, fortemente presentes ao longo de todo o livro, tendo em vista ser a praia o cenário da consumação carnal dos amantes e onde todos os sentidos estão em plena atividade, estimulados pelas diferentes sensações. No poema analisado há pouco na subseção anterior, vimos como isto se realiza na metáfora da genitália feminina enquanto ostra, de cujo interior exalam perfumes de mariscos e de algas.

A experiência olfativa, no entanto, não se restringe a associar os odores a imagens marinhas, como ocorre em “Tecerei um Nome”, quando os sexos molhados pelas ondas exalam seu “perfume e sudorência” (PONTES, 1982, p. 39), pois em “O Pomo”, o cheiro é de terra: “Tem húmus de primavera/ jamais o perfume acaba.” (PONTES, 1982, p. 41), enquanto em “Matamos o Albatroz”, unem-se a terrosidade e a umidade: “Fumamos fungo pondo nuvens nos pulmões” (PONTES, 1982, p. 44).

De qualquer maneira, em todos os casos, os odores relacionados à experiência amorosa e sexual são fortemente marcantes; por isso, imprimem traços rememorativos capazes de provocar e mover.

2.5. O tato

Por sua vez, a percepção do tato, cuja importância Aristóteles (2006) destaca como sendo aquela sem a qual não subsistem os outros sentidos, também ocupa passagens importantes na obra ponteana e enriquece a experiência sensorial de *Memória Corporal*.

Frios, calores, asperezas, maciezas e umidades são algumas sensorialidades evocadas no livro, relacionadas à troca de carícias e ao contato dos sexos, dos corpos ou de elementos naturais, como no já mencionado poema “Em Nossa Pele Rebentavam Ondas” e também em “Quando Tua Pele”, cujo título de pronto sugere a experimentação do toque,

aprofundada pelas texturas aludidas do pêssego e do veludo: “Quando tua pele de pêssego e veludo/ entre tantos e lânguidos abraços/ faz vibrar seus acordes de campina” (PONTES, 1982, p. 46). Há também clara referência tátil em “Uma gaivota”, quando diz: “A cintura tão macia/ e a pálpebra fibrosa” (PONTES, 1982, p. 20).

Já em “Repouso” e “Que Mãos Macias”, a figura fálica é que será posta em cena, como parte essencial da sensibilidade tátil inerente à sexualidade. Do primeiro, depreendemos o companheiro com o sexo ainda intumescido, deitado languidamente sobre a companheira: “Túmido,/ aberto sobre ti,/ repouso diluído/ no teu halo de lua.” (PONTES, 1982, p. 33). Observamos a contraposição simultânea entre os estados de rigidez fálica e de relaxamento do restante do corpo, entregue ao torpor que lhe acomete naquele instante, ambos estados da ordem da percepção tátil. O primeiro estado, o de rigidez, imprime ideia de violação e força, enquanto o segundo, o de relaxamento, denota a de maciez e fraqueza.

No segundo texto, a voz poética detalha a experiência sensorial do toque das mãos da companheira no falo e promete recompensá-la depois disto. Transcrevemos as suas estrofes iniciais:

Que mãos macias
que trazes da tormenta
um dia posta
por ti em proscricção!

Que adoráveis calafrios e suplícios
vieram ter às tuas mãos
sobre o meu falo.

Ó arguta companheira de carícias,
Guia teus dedos
para a ponta do meu ramo
e enche-o de toques milagrosos,
suavemente,
qual voar de pintassilgo.

Submete-o,
que ele é o teu servo
e adora essas ternas sutilezas.
[...]
(PONTES, 1982, p. 60)

A contraposição tátil repete-se aqui entre as mãos macias e o órgão masculino, que começa a transitar para o estado de rigidez completado no último dístico, quando o eu poético promete: “Aí te ofertarei/ o troco dos teus atos.” (PONTES, 1982, p. 61).

Focalizado nas carícias recebidas pelo eu lírico através das mãos da amante, o poema é praticamente uma ode ao toque, cujas referências presentificam-se em todas as

estrofes e deixam em relevo a dimensão do tato enquanto componente essencial do momento íntimo ali revelado.

Em ambos os poemas, o amante transita entre dois estados físicos (rigidez e flacidez), que se seguem um após o outro no momento do ato sexual. Em “Que Mãos Macias”, a direção é da flacidez para a rigidez, própria do início do encontro amoroso. Em “Repouso”, a direção é contrária, natural do fim do ato. Neste trânsito de estados consiste a estruturação imagética do jogo erótico na ordem do tato, instaurada pelo poeta.

3. Considerações finais

Todos os sentidos da percepção humana são conclamados ao longo de *Memória Corporal*, tanto separadamente quanto em experiências simultâneas, algumas vezes sinestésicas. E, ao colocarmos à disposição da obra a nossa experiência sensorial (memória das sensações) inteira e plenamente, somos capazes de fruí-la de maneira profunda, pois, como Condillac (1984) defende, é por meio das sensações que podemos “conhecer” e, por causa delas, agimos. Esta ação poderia ser aquilo que Aristóteles (2006) chama de afetação e de alteração da alma.

E é fato que a “forma visível”, como Octávio Paz (1994) chamou o erotismo, constrói-se na afetação das sensorialidades que, como tal, movem o ser para a imaginação e a realização. Neste perceber e alterar, o sexo erotiza-se e adquire o caráter de celebração, próprio de um evento que ganha as proporções psicológicas, diferenciando-o do puro ato físico sexual: “O erotismo é a metáfora da transfiguração da sexualidade. A imaginação é a mola condutora do ato erótico, pois através dela o sexo é transformado em cerimônia, em celebração, e a linguagem, em metáfora.” (SILVA, 2007, p. 54). Tudo isto se erige pelas imagens criadas pelos sentidos afetados.

Há, portanto, na poética erótica de Roberto Pontes, o uso de recursos imagéticos para a provocação dos sentidos, a partir da elaboração de metáforas relacionadas a cada uma das capacidades sensitivas. Se, então, a percepção sensível precisa ser afetada por elementos externos, é por meio da construção de imagens sensoriais que o poeta consegue afetar e mover. E, por isso mesmo, podemos afirmar ser *Memória Corporal* mais que um livro de poesia erótica, um livro das sensibilidades.

Referências

ARISTÓTELES. **De Anima**. São Paulo: Editora 34, 2006.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de. “Resumo Selecionado do Tratado das Sensações”. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1984, p. 45 – 59.

DORRA, Raúl. “Notas Para Pensar el Erotismo”. In: **Elementos**. Ciencia y Cultura, Puebla – Mx, n. 75, p. 13 – 25, 2009. Disponível em: <https://elementos.buap.mx/directus/storage/uploads/00000002165.pdf> Acesso 01 mar 2022.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Sales. **Míni Houaiss Dicionário de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama**. Amor e Erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PONTES, Roberto. **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Edições Antares; Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Tradição e Modernidade na Produção Poética de Roberto Pontes**. 2017. 281f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza/Ce, 2017.

_____. **Mentalidade e Residualidade em Memória Corporal, de Roberto Pontes**. 141f. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza/Ce, 2007.

IMAGES, SENSATIONS AND MOVEMENTS - THE EROTIC CONSTRUCTION OF MEMÓRIA CORPORAL, BY ROBERTO PONTES

Abstract

This article investigates the construction of eroticism in the book of poems *Memória Corporal* (1982), by Roberto Pontes, based on the use of metaphors that are strongly related to the provocation of the five senses of human perception. Through understanding eroticism as that which affects the soul through visible forms, according to Octávio Paz (1994), this work also looks to Aristotle (2006) and Étienne de Condillac (1984) for critical reflection around sensations and to analyze the way metaphors are constructed by the poet and generate images capable of affecting the senses and moving the being for an alteration of state. This makes us understand there is in Roberto Pontes a metaphorical construction openly focused on the provocation of the senses, configuring *Memória Corporal* (1982) more than a book of erotic poetry, a book of sensibilities.

Keywords

Eroticism; Sensations; Poetry; Roberto Pontes.

Recebido em 12/09/2022

Aprovado em 07/04/2023

Livros com uma pessoa dentro: José Saramago e um seu particular modo de estar no texto

José Dercio Brauna¹⁷

Universidade Federal do Ceará

Resumo

Ao longo de sua vida literária, José Saramago (1922-2010) reiterou a proposição de que suas obras são livros que levam uma pessoa dentro: o autor. Em seu entender, sua maneira de fazer literatura se valeu do que ele nominou de “autor-narrador”, abrindo assim mão da clássica figura do narrador, sendo essa sua visão um ponto de discórdia com muitos pressupostos da crítica literária. Considerar esse seu ponto de vista a partir do dito (seus pronunciamentos) e do feito (sua obra literária) no intuito de evidenciar essa sua maneira de presença autoral e com isso pensar o que esse modo particular de estar no texto propiciou ao autor em termos de reflexão, eis as questões aqui analisadas. Questões que entendemos relevantes ao pensamento sobre a obra saramaguiana, sobretudo em se considerando sua também reiterada ideia de que, mais que romancista, foi antes de tudo um ensaísta que escreveu ensaios com personagens. Pela análise aqui apresentada, defende-se que esse modo de fazer ficcional propiciou ao autor uma forma de fazer de seus textos sobre o passado um lugar em que o presente da escrita se diz e se mostra enquanto instância de leitura e reescrita desse passado.

Palavras-chave

José Saramago. Autor-narrador. Intratextualidade. Ensaísmo.

¹⁷ Doutor em história social pela Universidade Federal do Ceará.

Introdução: “Como um grande, convulso e sonoro mar”

Poucas não foram as oportunidades em que José Saramago (1922-2010) reiterou a declaração de que suas obras eram (são) livros que levam uma pessoa dentro. É sua conhecida arenga com a crítica literária. Uma das mais completas falas a esse respeito talvez esteja numa sua entrevista a Torcado Sepúlveda, publicada no jornal português *Público*, de 02 de novembro de 1991. Nela, Saramago assim se pronunciou:

Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: “o seu narrador”. Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador, não sei quem é”. Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular – e creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso – é como se eu estivesse a dizer ao leitor: “Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”. Leva uma história, leva a história que se conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que se quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador, ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou. O meu narrador não é o narrador realista, que está lá para contar o que aconteceu, sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que procuro – embora sem saber muito bem que o faço, se calhar vou compreendendo que andava à procura depois de ter chegado – é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual. (SARAMAGO, 1991).

Uma “fusão”, eis talvez a palavra síntese de todas as proposições: escreve-se um texto, classificado sob a rubrica de romance, em que se opera uma fusão de todas as instâncias: do autor, do narrador, da história contada, das personagens, do tempo da escrita (presente), do tempo na escrita (passado); tudo contido (e transbordando) em um texto único, uma escrita “capaz de acolher toda a experiência humana” (SARAMAGO, 1999, p. 212), de “receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes sutis ou torrenciais” de outros gêneros, “convertendo-se dessa maneira em expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma cosmovisão, como o foram, em seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica.” (SARAMAGO, 2005, p. 20).

Em outras falas de Saramago, recolhidas em livro por Fernando Gómez Aguilera, tem-se a reiteração dessa ideia-força de que o narrador não existe, de que tal entidade é não mais que “uma invenção acadêmica graças à qual se escrevem milhares de páginas de teses doutorais”. Mas se trata, em seu entender, de uma problemática que diz respeito à crítica literária e não a ele enquanto autor, que diz ter resolvido a questão para si na escrita de *A*

viagem do elefante (2008). Nesse livro, diz Saramago ter assumido a categorização de “autor-narrador”, sendo ela bastante para dar conta do seu trabalho ficcional (SARAMAGO, 2010, p. 224).

Ligada a essa mesma questão, entendo haver uma outra arenga de Saramago com a crítica literária: a que diz respeito ao conceito de romance histórico, sobre o qual tanto se escreveu (teses, dissertações, artigos, etc.) tomando seus livros como objeto. Tanto que foi esse um dos temas sobre que se debruçou quando em 1998 participou em Turim, na Itália, de um colóquio em que se discutiu sua obra. “Não tenho outro remédio senão regressar ao problema de se sou ou não sou romancista histórico.” (SARAMAGO, 2013, p. 27).

Considerando cada um dos seus romances até ali publicados, Saramago escreve que terá sido provavelmente *Memorial do convento* que “definiu” que se lhe pudesse aplicar “o rótulo de romancista histórico”; é a partir de então (a primeira edição é de 1982) que se começa a rotulação. Indevida, em seu entender, pois entre o seu trabalho ficcional e o que ele compreende poder ser albergado sob o rótulo de romance histórico há cruciais diferenças, especialmente no que diz respeito à atuação do presente da escrita no texto da obra. Saramago entende essa diferenciação do seguinte modo:

se é verdade que Alexandre Herculano ou Walter Scott, por exemplo, escreveram romances que sem discussão podemos classificar de históricos, no sentido de que são tentativas de reconstituição de uma época e mentalidade determinadas, sem qualquer intromissão do presente (à exceção da linguagem), onde o autor finge ignorar o seu tempo para colocar-se no momento Passado que pretende reconstituir, no meu caso tenho de dizer que a situação é diferente. No fundo, um romance histórico é como uma viagem que o autor realiza ao Passado, vai, faz uma fotografia e depois regressa ao Presente, coloca a fotografia diante dele e descreve o que viu e a fotografia mostra. Nenhuma das suas preocupações de hoje interferirá de maneira direta na reconstituição dum tempo passado. Assim seria, mais ou menos (porque nestas matérias não convém ser demasiado radical...), o romance histórico tal como o entenderam Walter Scott ou Alexandre Herculano. (SARAMAGO, 2013, p. 31-33).

Para Saramago, nem *Memorial do convento* nem nenhum de seus livros são pertencentes “a este tipo de romance histórico”. As suas ficções são sobre um dado tempo passado, “mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem”. É uma prática ficcional que se faz vendo “o tempo de ontem com os olhos de hoje”. Nessa sua perspectiva, não há por parte do autor nenhum fingimento visando ignorar o presente da escrita; ele está lá, dito (SARAMAGO, 2013, p. 33). Concebe-se assim que, tal como propõe David Harlan, nossa aproximação do passado se dá “não num estado de virgindade histórica, mas com todas as suposições, pressupostos e preconceitos que não só fazem de nós pessoas reais, localizadas numa tradição histórica particular, mas também

torna possível uma aproximação imaginativa a outros tempos” (HARLAN, 2020, p. 26-27). Na lida com o tempo ido, “o texto não pode nunca ser separado das interpretações através das quais ele chegou a nós” (Ibid.). Para metaforicamente dizer, elas seriam como uma espécie de pátina que se incorpora ao texto, e, como lembra Francisco Régis Lopes Ramos, “é preciso considerar que a própria pátina inclui, além dos desgastes, um acúmulo de poeira, uma espécie de poeira consolidada.” (RAMOS, 2014, p. 35). Metaforicamente falando, um texto não pode ser separado de sua poeira.

1 “Anacronismos intencionais”: ferramenta de fazer ficção

E é justamente a presença dessa herança interpretativa que os textos carregam em si (sua pátina, sua poeira consolidada, metaforizemos), e impossível de ser relegada, que, conscientemente acionada no presente da escrita, dá ao autor a “liberdade” de ir e vir, de fazer digressões, comentar, ironizar, se indignar. Nessa concepção de escrita, “os anacronismos são intencionais já que a visão pessoal do autor é tão válida e pertinente como a dos personagens que o narrador inventa e situa no tempo escolhido” (SARAMAGO, 2013, p. 33). Não se busca dar ao presente uma *fotografia* fiel do passado, mas problematizar as fotografias que dele se fizeram (quem fez?, com que intenções?, o que mostrou?, o que não viu ou não quis ver?, etc.). No entendimento de Saramago, essa é a sua perspectiva de trabalho. Que pressupõe uma liberdade autoral perante as amarras dos marcos temporais, justamente para assim poder questionar as marcas com que dada temporalidade é dada a ver. Na sua maneira de operar a ficção, o velho “Cronos perdia [perde] o fio da meada.” (SALOMON, 2018, p. 16).

É a esse respeito que toca Saramago ao escrever, na sua narrativa da viagem do elefante Salomão, no século XVI, à propósito da decisão do arquiduque Maximiliano sobre o tempo da viagem de regresso, aproveitando para comentar sobre certas liberdades do *autor* da *narração*:

Uma coisa que custa trabalho a entender é que o arquiduque maximiliano tenha decidido fazer a viagem de regresso nesta época do ano, mas a história assim o deixou registado como fato incontroverso e documentado, avalizado pelos historiadores e confirmado pelo romancista, a quem haverá que perdoar certas liberdades em nome, não só do seu direito a inventar, mas também da necessidade de preencher os vazios para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato. No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas seletiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos fatos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. (SARAMAGO, 2008, p. 224-225).

Está-se a *narrar* a viagem de um elefante e mais a comitiva que o leva de Portugal à Áustria em meados do século XVI. Trata-se de fato histórico: a história documentou e o romancista confirmou os registros. Porém, o romancista reclama perdão a “certas liberdades”. E por que delas? Por que dessa necessidade? Porque ele tem ciência de que a história é não apenas “seletiva” como é também “discriminatória”, porque da “puta realidade” ela se vale apenas do que lhe interessa, descartando todo o “resto”. Para o *autor* da *narração*, nesse momento de exercício de sua reclamada liberdade digressiva/comentadora, sua conclusão é então de que vale mais lidar com esses “restos” deixados pela história do que ser fiel repetidor do que ela já selecionou. Limitar-se a apenas *narrar* esse real passado registrado implicaria não dispor da liberdade autoral que deseja, além de, em termos ético, implicaria perpetuar a transmissão dos bens culturais (e a história é um deles, dos mais poderosos) dos vencedores. “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”, assim como também se dá com “o processo histórico” de sua transmissão de um vencedor a outro. Se indignar com o que da “puta realidade” não foi transmitido nas linhas da escrita da história é o que faz entender e propugnar como missão (ética) da ficção “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2010, p. 12-13). Eis o cerne da questão.

Uma liberdade que abre caminho a uma cumplicidade com o leitor. Qual se ao princípio do que se escreve já se assentasse, como o fez Michel de Montaigne (1533-1592): “Aqui está um livro de boa-fé, Leitor.” (MONTAIGNE, 2010, p. 37). Para Saramago, quando Montaigne escreveu em seus *Ensaíes* ser ele mesmo a matéria de seu livro, era a essa boa fé a que ele aludia. “É certo que logo acrescentou”, lembra Saramago, que isso não seria razão para que o leitor adentrasse ao texto em busca de algum confessionalismo frívolo. Como pensa Saramago, o que diz Montaigne sobre sua obra ensaística pode ser aplicado ao romance, pois que ele seria, “sobretudo, o que nele pode ser encontrado e identificado com seu autor”:

Não quero com isto dizer que o autor deva cair na armadilha das sempre duvidosas tentações do confessionalismo literário, da mesma maneira que não pretendo convidar o leitor a entregar-se a trabalhos de detetive ou de geólogo, buscando pistas ou escavando camadas tectônicas, ao final das quais, como um culpado, como uma vítima ou como um fóssil, se encontraria o autor... (SARAMAGO, 2005, p. 15-22)

Não; não se trata disto. O autor está no livro no sentido de ser uma visão de mundo que concebe e organiza uma escrita. Sua presença não é escamoteada, é antes evidenciada ao leitor. O canteiro faz questão de deixar sua sigla.

2 O canteiro e a sigla

“É algo que sempre sonhei que pudesse acontecer. Que um leitor meu lesse meia dúzia de linhas de um livro de que não soubesse quem era o autor e que essa meia dúzia de linhas lhe permitisse dizer ‘isto é do Saramago’, é o seu estilo.” (SARAMAGO, 2009, p. 312). Enquanto escritor, Saramago aspirava a ser tal como os canteiros dos tempos medievos que deixavam nas pedras que talhavam a sua marca, a *sigla*. Isso o comovia, confessou Saramago: “o canteiro deixou na pedra a sua sigla e sobre isso passaram 600 anos, mas está ali. Isto é uma coisa que me deixa comovido. [...] Então, no fundo, é como se eu quisesse deixar também a minha sigla.” (SARAMAGO, 1989). Era esse o seu desejo, era essa a sua busca enquanto autor.

E um modo de dar seguimento a esse seu desejo se deu pelo recurso à intratextualidade, à autorreferencialidade de sua escrita. Pelos livros que foi escrevendo, Saramago foi se apontando, deixando pegadas da sua inscrição autoral (sua *sigla*):

Em todos eles [seus livros]. Todos eles fazem isso, cada um em relação aos outros, e este [*História do cerco de Lisboa*] mais uma vez. Eu julgo que isso tem a ver com o narrador, porque no fundo é a marca da presença do narrador, que é o mesmo, independentemente da velocidade das histórias que se contam. O narrador é um só, neste sentido [...] também esse narrador faz questão de, uma vez que é único, que é ele quem está a narrar tudo, então ele deixa marcas da sua presença e do seu conhecimento, ele sabe de um livro anterior que aconteceu isto e vai dizê-lo aqui. E tudo isto sendo livros tão diferentes uns dos outros, porque não há livros repetidos, não há livros que repitam temas no sentido de uma ampliação, de um aprofundamento, como em alguns casos e com toda a justificação, mas no meu caso não é assim, é o narrador que, afinal de contas, é o narrador único e que vai marcando a sua passagem, trazendo de uns lugares para outros [...]. (SARAMAGO, 1989).

Nas páginas de *História do cerco de Lisboa* (1989), efetivamente as marcas da presença autoral estão lá. À propósito de se ter falado das “últimas palavras” numa conversação, dessas “fórmulas de despedida” usuais a que, dado o uso, não lhes damos atenção, é dito se tratar de comentário “repetente, introduzido aqui como eco de outro, feito em diferente tempo e lugar e que portanto não merece desenvolvimento”, indicando-se logo de seguida onde ele estaria: “vide Retrato do Poeta no Ano da sua Morte” (SARAMAGO, 2008, p. 107). Indo-se ver nas linhas de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), deparamos com a passagem em que se lê: “lembra-se de que não teve [Ricardo Reis] oportunidade de avisar Fernando Pessoa de que viria a Fátima, que irá ele pensar se aparece lá em casa e não me encontra, cuidará que voltei para o Brasil, sem uma palavra de despedida, a última.” (SARAMAGO, 2003, p. 312).

Ainda nas páginas de *O ano da morte de Ricardo Reis*, numa oportunidade em que ele, Reis, assistia a uma encenação de ataque aéreo na região da Baixa de Lisboa, olhou a multidão de passantes e lembrou-se de uma romaria à cidade de Fátima, e então se lê a seguinte observação:

são tudo coisas do céu, aviões, passarolas ou aparições. Não sabe por que lhe veio à ideia a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão, primeiro não soube, mas depois, tendo reflectido e procurado, admitiu que por sub-racional associação de ideias tivesse passado deste exercício de hoje para os bombardeamentos da Praia Vermelha e da Urca, deles, por tudo ser brasileiro, para o padre voador, finalmente chegando à passarola que o imortalizou, cuja não voou nunca, mesmo que alguém tenha dito ou venha a dizer o contrário. (SARAMAGO, 2003, p. 346).

A passarola, o aeróstato do padre Bartolomeu de Gusmão, não voou no século XVIII, a história assevera essa verdade. Voou depois, quando alguém, em 1982, publica uma ficção em que a passarola levanta voo. É *Memorial do convento*, a ficção de José Saramago, que fez voar o que a história não permitiu que saísse do chão.

Voltando a *História do cerco de Lisboa*, certa feita o revisor Raimundo Silva se lembrou “de um verso que em tempos revira”, que falava “do íntimo rumor que abre as rosas”, um verso de que gostou; pareceu-lhe um “formoso dizer”, uma ventura que pode ocorrer “até a poetas medíocres”. Indo-se às páginas do poeta “mediocre” – o próprio Saramago –, lê-se o completo poema, que diz:

É tão fundo o silêncio entre as estrelas.
Nem o som da palavra se propaga,
Nem o canto das aves milagrosas.
Mas lá, entre as estrelas, onde somos
Um astro recriado, é que se ouve
O íntimo rumor que abre as rosas.
(SARAMAGO, 1999, p. 34).

Tendo Raimundo Silva se lembrado do verso de um poema há tempos revisado, também ele, o lembrador Raimundo Silva, foi lembrado noutra história, mas não de cerco. Nas páginas de *Todos os nomes* (1997), romance centrado no personagem Sr. José, um pacato funcionário da conservatória de registro civil, em dada passagem é comentado sobre a fidedignidade das observações de que se pode valer quem busca informações sobre o passado em notícias de imprensa, e então é lembrado que, em caso de textos como esses, “podia o revisor ter emendado ao contrário, não seria a primeira vez que na história do deletur [sinal gráfico de uso dos revisores] acontecia uma dessas.” (SARAMAGO, 2003a, p. 25). Leitores e leitoras de Saramago, de sua *História do cerco de Lisboa*, bem sabem que não; sabem que

nesse romance um revisor, sentindo-se tentado e a ela (à tentação) cedendo, acrescentou um Não a um texto historiográfico, assim alterando o que asseverava a verdade histórica.

Na obra anterior à do cerco de Lisboa, *A jangada de pedra* (1986), pelas andanças das personagens sobre as terras da Península Ibérica – que, despregada dos Pirineus, se vai mar à fora –, comenta-se sobre “atravessar o Alentejo” sob um sol refulgente; diz-se que de tudo que se ia vendo, paisagens e pessoas, daria uma “história completa, acaso mais rigorosa do que outra em tempos contada”. Como se lê, na deriva da Ibéria remete-se à paisagem de *Levantado do chão* (1980).

Pelas páginas de *A jangada de pedra* faz-se comparação a “mouros sitiados”, informa-se de que alguns personagens ficaram hospedados certa feita “num modesto hotel, ao fundo da Rua do Alecrim, à mão esquerda de quem desce, e cujo nome não interessa à inteligência deste relato, uma vez bastou e talvez se tivesse dispensado.” Pela descrição da localização, o modesto hotel chama-se Bragança, no qual se hospedara, há tempos, um certo senhor chamado Ricardo Reis. “Mas o livro onde este foi registado um dia, já lá vão tantos anos, está no arquivo do sótão, coberto de pó”. E além de instalações hoteleiras e de gentes menciona-se também um certo cão, a que se decide dar o nome de Constante, nome advindo de uma lembrança lida “num livro qualquer” (SARAMAGO, 1988, p. 92, 104-105, 254). *Levantado do chão? A caverna?* Por eles também perambula um certo cão Constante.

A caverna (2000), romance que se desenvolve em torno de um centro comercial – “uma verdadeira gruta onde milhares de pessoas se divertem, comem e trabalham sem verem a luz do sol e da lua” – e das mulheres e homens a quem a lógica do capital transforma em número e cifra, também aí se faz remissão a outros tempos e dons, “como aquele outro, noutra lugar falado, de ver o interior dos corpos através do saco de pele que os envolve”, dom esse advindo das páginas de *Memorial do convento*, de Blimunda Sete-Luas. (SARAMAGO, 2000, p. 133).

Nas páginas de *Caim* (2009), ao se falar sobre desejo de criação de uma religião, um “mas” é trazido ao texto para informar ao leitor, à leitora que “desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado” (SARAMAGO, 2009a, p. 14). Num *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em que se lê: “Disse Deus, Haverá uma Igreja, que, como sabes, quer dizer assembleia, uma sociedade religiosa que tu [Jesus] fundará, ou em teu nome será fundada”? (SARAMAGO, 1999a, p. 379).

São marcas, rastros, *siglas* – como as deixadas pelos canteiros nas pedras, tal como comparou Saramago – pelas quais se poderia reconhecer, pelos livros diversos, a presença de um pensamento, de uma visão de mundo, de uma concepção de escrita ficcional

que permanece. A presença de um autor que, com distintos personagens a cada livro, conta a narrativa que trama esses seres, mas que o faz deixando perpassar por esse trabalho ficcionista um fio que permite reconhecer o urdidor.

Podendo se dar também o caso de marcas da presença autoral se fazerem ver pela presença de uma mesma *persona* a atravessar diversos textos. Caso do “sapateiro prodigioso”. Que figura e dá título a uma crônica de *Deste mundo e do outro* (reunião de crônicas escritas entre 1968 e 1969), cuja identidade é revelada em *As pequenas memórias* (de 2006) – chamava-se Francisco Carreira, o sapateiro da Azinhaga. Que, como se veio a saber, antes de estar nas linhas da crônica de fins dos anos 1960, já Saramago o fizera personagem nas linhas de *Claraboia*, o romance de 1953 (mas só publicado após sua morte). Nele, Saramago já fazia ficção com esse homem a quem conhecia “desde que me conheço”, diz ele. Como observa Denise Noronha Lima em tese sobre Saramago,

Silvestre [o sapateiro de *Claraboia*] tem, como o sapateiro da crônica, “o tronco forte, os braços grossos e duros, as omoplatas revestidas de músculos encordoados”. Ambos trabalham num espaço pequeno, amontoado de objetos do ofício, são homens experientes e com alguma cultura letrada; gostam de falar do passado e de seu envolvimento em organizações políticas, quando jovens (o episódio da pistola, referido na crônica, também aparece no romance). Nos dois textos (ou três, se incluirmos *As Pequenas Memórias*), o interlocutor é um rapaz, com quem o sapateiro tem “conversas intermináveis” e os envolve uma cumplicidade movida pelo desejo de saber e pelo afeto. (LIMA, 2017, p. 115).

E não são apenas remissões de uma obra a outra as marcas autorais ficadas pelos livros, são também discussões, a persistência de certas ideias que mais de uma obra coloca ao leitor. Diante de situações diversas, de tramas diversas, o leitor, a leitora do autor Saramago é instado(a) a pensar sobre temas que já leu em outra parte. Pense-se num debate sobre a relação entre causas e efeitos. Em *História do cerco de Lisboa*, abrindo seu sétimo capítulo, lê-se uma longa digressão sobre o tema:

Certos autores, quiçá por adquirida convicção ou compleição espiritual naturalmente pouco afeiçoada a indagações pacientes, aborrecem a evidência de não ser sempre linear e explícita a relação entre o que chamamos causa e o que, por vir depois, chamamos efeito. Alegam esses, e não há que negar-lhes razão, que desde que o mundo é mundo, posto ignoremos quando ele começou, nunca se viu um efeito que não tivesse sua causa e que toda a causa, seja por predestinação ou simples ação mecânica, ocasionou e ocasionará efeitos, os quais, ponto importante, se produzem instantaneamente, ainda que o trânsito da causa ao efeito tenha escapado à percepção do observador ou só muito tempo depois venha a ser aproximadamente reconstituído. Indo mais longe, com temerário risco, sustentam os ditos autores que todas as causas hoje visíveis e reconhecíveis já produziram os seus efeitos, não tendo nós senão esperar que eles se manifestem, e também, que todos os efeitos, manifestados ou por manifestar, têm suas inelutáveis causalidades, embora as múltiplas insuficiências de que padecemos nos tenham impedido de identificá-las em

termos de com eles fazer a respectiva relação, nem sempre linear, nem sempre explícita, como começou por ser dito. (SARAMAGO, 2008a, p. 119).

Reflexão essa que um leitor, uma leitora de Saramago encontrará tramada nas páginas de diversas obras suas. Caso de *A jangada de pedra*, em que se diz que:

De efeitos e causas muito aqui se tem falado, sempre com extremos de ponderação, observando a lógica, respeitando o bom senso, reservando o juízo, pois a todos é patente que de uma betesga ninguém seria capaz de retirar um rossio. Aceitar-se-á, portanto, como natural e legítima, a dúvida de ter sido aquele risco no chão, feito por Joana Carda com a vara de negrilho, causa directa de se estarem rachando os Pirenétis, que é o que tem vindo a ser insinuado desde o princípio. (SARAMAGO, 1988, p. 29).

É também nesse romance sobre a deriva da península Ibérica que se pode ler uma outra reflexão cara a Saramago: a que diz respeito à impossibilidade de se poder narrar em simultaneidade:

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o ardil é ingénua, porque primeiro se escreveu uma e só depois a outra, sem esquecer que o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice-versa [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 12).

3 Mecanismos e ardis

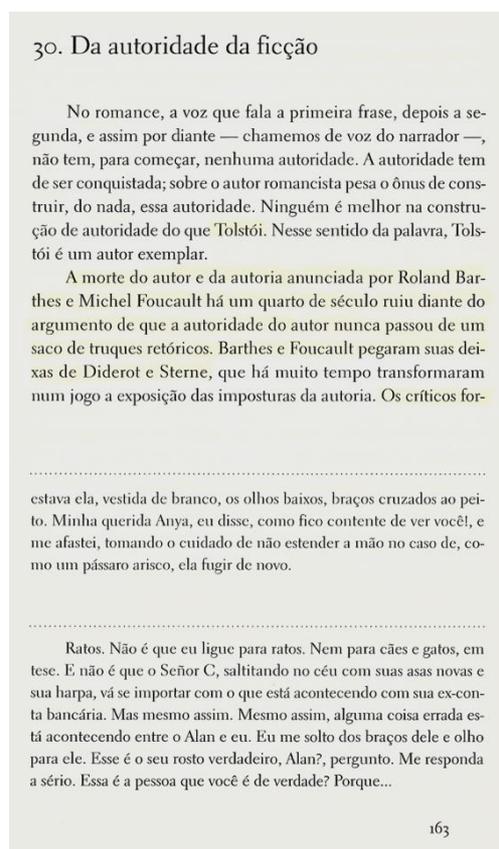
Ardil, mencionou Saramago nesse romance de 1986. Pego na palavra e sou levado por minha memória leitora a uma breve digressão que chega às páginas de um diário, de um livro configurado numa “unidade em tríade”, pela qual seu autor “orquestra uma migração de ideias”, as quais conferem ao autor uma “assinatura” possível de ser apontada, não nesta ou naquela obra, mas no conjunto delas, uma marca que “se espraia e se entrança entre seus textos ficcionais.” (HELENA, 2015, p. 271-287). *Diário de um ano ruim*, romance de J. M. Coetzee, publicado em 2007, é esse o livro em questão. Não disposto em colunas (divisão vertical) como ventilado por Saramago, mas antes em continuidade horizontal paralela (não sei se me faço entender), eis como o romancista sul-africano divide (ou une, a depender de como se veja o *ardil*) a escrita de sua obra.

Compondo-se de três narrativas que correm em paralelo, uma sobre outra – em cima, os artigos de um escritor a seu editor; no meio, pensamentos íntimos de seu autor; em

baixo, relato de uma jovem contratada como sua digitadora –, *Diário de um ano ruim* pode bem ser tomado como exemplo dessa tentativa de que fala Saramago em, na página escrita, vencer a invencível impossibilidade da simultaneidade.

Para melhor me fazer entender, que se veja uma página do romance de Coetzee.

Figura 1 – Reprodução de página de *Diário de um ano ruim*



Fonte: COETZEE, 2008, p. 163.

Eis, visualmente, a unidade em tríade da página de Coetzee.

Tornando ao ponto donde partimos ao encontro da página de Coetzee, e que eram linhas de *A jangada de pedra* a dizerem da impossibilidade do simultâneo e dos ardis com que se intenta vencê-la, vamos então a *História do cerco de Lisboa*, onde se pode verificar o mesmo debate, tão caro a Saramago. Na trama do romance, Raimundo Silva liga a Maria Sara, sua supervisora (a quem se liga amorosamente). Falam-se ambos. Pelo que se falaram, estão felizes;

e a um ponto tal que será grande injustiça separar-nos de um para ficar a falar do outro, como mais ou menos seremos obrigados a fazer, porquanto, conforme ficou demonstrado num outro mais fantasioso relato [*A jangada de pedra*, como sabemos], é física e mentalmente impossível descrever os actos simultâneos de

duas personagens, mormente se elas estão longe uma da outra, ao sabor dos caprichos e preferências de um narrador sempre mais preocupado com o que julga serem os interesses objectivos da sua narrativa do que com as esperanças em absoluto legítimas desta ou daquela personagem, ainda que secundária, de ver preferidos os seus mais modestos dizeres e miúdas acções aos importantes feitos e palavras dos protagonistas e dos heróis. [...] vista a dificuldade intransponível, não nos resta outra solução que escolher algo que o critério do leitor tenha por bem aceitar como essencial [...]. (SARAMAGO, 2008a, p. 239-240).

Não resta solução senão escolher. No caso em questão, a solução possível de Saramago foi ir alternando observações sobre um e outro, Maria Sara isto, Raimundo Silva aquilo, dizer de um espaço onde estava um e em seguida de onde estava o outro.

Quando reproduzimos a página do romance *Diário de um ano ruim* de Coetzee, nela se pode ler o princípio do texto intitulado “Da autoridade da ficção”. Nele se diz da não autoridade da “voz do narrador” e de que esta deve ser conquistada, cabendo ao “autor romancista” erguê-la “do nada”. Diferentemente de dadas tipologias textuais – como da história, pensemos, com sua autoridade assente em citações de fontes documentais e na remissão à autoridade da corporação historiadora (a piscadela de olho aos pares) –, a autoridade do texto ficcional está em outra parte. Mas onde? Seria ela efeito de simples “truques de retórica”? “Mas e se a autoridade puder ser obtida apenas com a abertura do eu”, que cessaria de “ser si mesmo” (uma individualidade fechada em si, abrigo do gênio) tornando-se um eu aberto porque atravessado de tempo? (COETZEE, 2008, p. 163-165). E se a autoria puder não ser a mera expressão do individualismo moderno? Se puder ser uma espécie de lugar de passagem para outros textos e tempos organizados, ligados pelo autor de uma escrita? E se autoria puder ser pensada como capacidade de estabelecer relações?

No texto de Coetzee são mencionados Roland Barthes e Michel Foucault, decretadores da “morte do autor”, uma ideia nada simpática a Saramago, para dizer o mínimo. Não lhe era do agrado essas “artemages”, recorrendo a um termo vocabular do Alentejo português, “que logo se vê ser modo popular de designar as artes mágicas. Ou antes seria arte de imagens?” Seja qual for, Saramago se vale da palavra para aproximá-la a Barthes, ao escrever “bartemages, barthes mage”, ou seja, Barthes mago, ilusionista. Para Saramago, sendo ele “aquele que escreve e ao mesmo tempo sente”, como se falar em morte do autor? (SARAMAGO, 2001a, p. 127, 170-171). Seu esforço foi justo o de se fazer presente no texto, não no sentido de confessionalismo, mas enquanto um pensamento atravessador das tramas. Se para Barthes, “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”, se para ele “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” – no sentido de ser aquele que possui o sentido último do texto – (BARTHES, 2004, p. 57-64), para Saramago, reconhecer uma presença autoral no texto não seria fixá-lo, assim

como a nascença do leitor se faria em caminhada com o autor, não com sua morte. Para Saramago, assim o entendemos, a presença autoral no texto é abertura e não fechamento a possibilidades leitoras. Se, como disse Foucault, “a ausência ocupa lugar primordial no discurso” (FOUCAULT, 2015, p. 270), o intento de Saramago foi o de buscar preencher essa ausência com uma presença que vai deixando marcas (*siglas*) de sua passagem, por certo acreditando que quem lê seja capaz de reconhecê-las no livro que põe entre as mãos:

[O livro] leva uma história? Pois leva. Leva personagens, e episódios, e acidentes, e coisas mais ou menos interessantes, ou divertidas, ou dramáticas, mas sobretudo leva uma pessoa dentro, que é o autor. E a grande história será reconhecer o leitor isso mesmo. Porque quando o leitor reconhece, quando o autor lhe dá os meios para que seja reconhecido, então, sim, estabelece-se uma relação afetiva, mais profunda, mais cúmplice, de muito maior comunicação entre o autor e o leitor. (SARAMAGO, 2010, p. 326).

“Assim se intrometeu um mundo noutra mundo, assim perdeu o leitor o seu sossego” (SARAMAGO, 2003, p. 391), ao tornar-se cúmplice de uma presença autoral reconhecida por suas marcas.

Saramago, assim como Coetzee aqui trazido, são autores com um gosto comum de se fazerem presentes dentro de seus textos, num modo de exploração das possibilidades da escrita. Em seus textos, por vezes, quando “a campainha da porta toca”, o coração “dá um salto”. “‘Mr. Rayment?’”, diz a voz no interfone. ‘Aqui é Elizabeth Costello. Posso falar com o senhor?’” São escritas, estas citadas, que estão em *Homem lento*, romance em que Coetzee faz adentrar ao texto aquela que o escreve. Criadora e criatura, autora e personagem passam a viver um embate – dentro do texto, sobre o texto. “É verdade mesmo, Elizabeth Costello é uma hóspede-modelo.” Modelo de uma autoria em busca de um método para uma escrita. Uma escrita que se faz investigando suas próprias possibilidades, operando um desnudamento, um destapar de todo encoberto. “Muito tempo atrás, enrolou um pano no espelho do banheiro [...]. Uma das coisas mais irritantes que Costello fez durante sua estada foi tirar o pano.” (COETZEE, 2007, p. 87-88, 96, 172). *Tirar o pano*, descobrir, desvelar – ao mesmo tempo que narra – os modos de fazer, a operação ficcional com suas engrenagens, com seus *mecanismos internos* à mostra.

Assim como Coetzee, também Saramago – talvez mais silencioso e menos contundente, inominadamente – adentrou seus textos:

Finalmente, o telefone. De um salto, Raimundo Silva levantou-se, a cadeira empurrada para trás oscilou e caiu, e ele já ia no corredor, um pouco à frente de *alguém que o observava sorrindo com suave ironia*, Quem nos diria, meu caro, que tais coisas viriam a acontecer-nos, não, não me respondas, é perda de tempo dar

troco a perguntas retóricas, várias vezes falámos disso, vai, vai, eu sigo-te, nunca tenho pressa, o que algum dia tiver de ser teu, meu há-de ser, eu sou sempre aquele que chega depois, vivo cada momento vivido por ti como se de ti respirasse um perfume de rosas apenas guardado na memória, ou, menos poeticamente, o teu prato de hortaliça e feijão branco, onde em cada instante a tua infância renasce, e não o vês, e não quererias acreditar se fosse preciso dizer-to. (SARAMAGO, 2008a, p. 244-245).

Um alguém: quem? Quem é esse que sempre chega depois, que vive como se do outro respirasse? Quem é esse não visto, que se dito fosse não se acreditaria? De quem é essa suave ironia? Quem aí está, por entre as páginas 244 e 245 de *História do cerco de Lisboa*? Investigar essa presença (os modos de seu haver) onde algumas teorias dizem só haver ausência é algo que a lida com a literatura contemporânea exige. Para o caso de José Saramago, isso se torna especialmente interessante diante de sua insistência, tantas vezes declarada, de seu débito para com a historiografia (alguma dela).

4 Saramago, leitor de Georges Duby

E nas oportunidades em que falou do tema, Saramago reiterou menções a Georges Duby e seu modo de fazer e escrever história, dele retirando ensinamentos, como o de que “o historiador não deve fechar-se em sua toca”, que “realizar uma investigação com todo o rigor necessário não impõe a obrigação, no momento de divulgar os resultados do levantamento, de escrever com frieza”, pois que um investigador “cumpra tanto melhor sua função na medida em que agrada ao leitor, prendendo-o e conquistando-o pelos encantos de seu estilo.” Duby, esse “leitor voraz, por temperamento inclinado a saborear um texto não apenas pelo que diz, mas pela maneira como o diz.” (DUBY, 1993, p. 14, 56).

Duby, autor de uma maneira de fazer história que nos faz saborear uma biografia iniciada pela morte, que coloca seu leitor no teatro dessa morte de um outro tempo: “Prestemos atenção”, alerta-nos ele; “os espectadores, os ouvintes aguardam a segunda cena do primeiro ato, a da distribuição, da divisão da herança. [...] Guilherme, em voz alta e clara, enuncia suas vontades.” Nós, leitores de Duby, assistimos assim ao último ato de um moribundo. Há uma *encenação* da escrita. E ela nos é dita, as ferramentas de fazer são expostas: “O que aprendemos graças aos últimos momentos de Guilherme Marechal é muito precioso para nós, historiadores. Com efeito, a narrativa que estou explorando revela com muita crueza a maneira pela qual os homens viviam o cristianismo.” “A narrativa que estou explorando”, diz Duby, confessando assim a matéria prima de seu trabalho, a qual é contraposta a outras que, em seu entender, por falaciosas serem, construíram falsos retratos.

Sua encenação da morte tem portanto um objetivo, que se diz e mostra; uma operação ficcional dentro de uma operação historiográfica para melhor fazer compreender uma vida pela morte. (DUBY, 1987, p. 7-38).

Duby, esse historiador – traduzido por, e influenciador no fazer de, Saramago – que, na sua maneira de fazer história, não deixou de expor o “eu” que ali operava nem as intenções desse eu. Isto ficou escrito, está exposto, nas páginas de suas obras. Como em *O domingo de Bouvines*, onde lemos: “eu tentava ver como um acontecimento se faz e se desfaz”; “é um olhar diferente que eu gostaria de dirigir aos indícios do acontecimento”. Nessa obra, seu desejo era o de compreender e dar a ver “a ação que o imaginário e o esquecimento exercem sobre uma informação” (DUBY, 1993a, p. 11, 18, 20).

E assim como fez em *Guilherme Marechal*, também em *O domingo de Bouvines* Duby começa por uma “Encenação” (título do primeiro tópico do texto). Uma encenação do evento, da batalha ocorrida no domingo de 27 de julho de 1214, que assim é dada a ver ao leitor, à leitora; a ela (à encenação) seguem-se comentários a partir da análise de fontes que disseram o *acontecimento*; depois, passa-se a tratar do “legendário” (mitos e ressurgências) em torno do evento, sobre o qual “se começou na mesma noite a falar muito e não mais se parou.” Duby se debruça justamente sobre essa “sobrevivência” que “repousa sobre vestígios dessa espécie, múltiplos e que se completam, de origem diversa, de todas as idades” (DUBY, 1993a, p. 11, 17).

E assim sendo, tendo o evento se tornado esse acontecimento com tantas camadas de tempo, isso permite a Duby tramar Bouvines a linhas de temporalidades diversas por meio de alguns de seus fios (como o que o liga aos insondáveis desígnos de deus):

Deus. O dos holocaustos e dos desfiles militares. O deus da ordem restabelecida. Esse grande cavalo lívido que pairava sobre o campo dos mortos, certa noite, em Brunete, pairava em outros tempos sobre Bouvines. Ele paira também sobre Guernica, sobre Auschwitz, sobre Hiroshima, sobre Hanói e sobre todos os hospitais depois de todos os conflitos. Esse deus, tampouco, parece que não morrerá tão cedo. Ele sempre reconhece os seus. (DUBY, 1993a, p. 244).

Pelo que aqui se foi lendo da história feita por Duby, como não ser conquistado pelos encantos de seu estilo? Como não se deixar influenciar por seu modo de lidar (interrogar, contrapor, comparar, etc.) com os vestígios do passado? Como não deixar de vislumbrar uma presença autoral nas linhas de sua escrita? Como não considerar que a história por ele escrita seja uma história que leva uma pessoa dentro?: “Parecia-me portanto ter direito à independência do autor.” (DUBY, 1993, p. 58).

Diante do que ficou lido, me faço em concordância com José Castello quando em 1989, em entrevista a Saramago, escreveu que “os ventos de DUBY, desviados, foram bater em Lisboa e pegar Saramago em cheio.” (CASTELLO, 1989). Ventos que, segundo Saramago, lhe possibilitaram mecanismos para ser o autor-narrador de suas ficções. Que, tantas vezes, têm nome de, e se valem de ferramentas de fazer, história.

Conclusão

Na trama deste texto, enquanto seu autor, busquei dar a ver como uma proposição de Saramago – seus livros levam uma pessoa dentro – pode ser vislumbrada nos textos de suas obras, e como essa presença lhe permitiu fazer com que o presente da escrita conduzisse a matéria ficcionada, muitas vezes respeitantes a tempos passados. Busquei também explicitar como sua relação com certo modo de fazer história (como a de Georges DUBY, de quem foi tradutor) foi de suma importância em sua concepção e modo de fazer ficção. Em suma, intentei fazer ver, a partir da escrita de José Saramago, que, tal como entendido pelo historiador Ivan Jablonka, “a história e a literatura podem ser algo mais, uma para a outra, do que um Cavalo de Troia.” (JABLONKA, 2020, p. 21).

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2 ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- CASTELLO, José. José Saramago, leitor de Georges DUBY. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1989 (Caderno B).
- COETZEE, J. M. **Diário de um ano ruim**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- COETZEE, J. M. **Homem lento**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DUBY, Georges. **A história continua**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Ed. UFRJ, 1993.
- DUBY, Georges. **Guilherme Marechal, ou, o melhor cavaleiro do mundo**. 2 ed. Trad. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Graal, 1987.

DUBY, Georges. **O domingo de Bouvines: 27 de julho de 1214**. Trad. Maria Cristina Farias. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993a.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manoel Barros da Motta (sel. e org.). Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

HARLAN, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, Margarete; GIMENES, Rogério. (org.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas-SP: IFCH, 2000, p. 15-62.

HELENA, Lucia. Cristais da memória em J. M. Coetzee: reflexões em torno do estar à margem e do paradoxo em *Diário de um ano ruim*. In: ROSENFELD, Kathrin H.; PEREIRA, Lawrence Flores (org.). **Lendo J. M. Coetzee**. Santa Maria-RS: Ed. UFSM, 2015, p. 271-287.

JABLONKA, Ivan. **A história é uma literatura contemporânea**: manifesto pelas ciências sociais. Trad. Verónica Galíndez. Brasília: Ed. UnB, 2020.

LIMA, Denise Noronha. **O espaço da memória em José Saramago**: literatura e autobiografia. 2017. 392 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**: uma seleção. M. A. Screech (org.). Trad. Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A poeira do passado**: tempo, saudade e cultura material. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 2014.

SALOMON, Marlon (org.). **Heterocronias**: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Ricochete, 2018.

SARAMAGO, José. [Entrevista cedida a Manuel Gusmão] **Vértice**, n. 14, série II, Lisboa, mai. 1989, p. 85-99. Disponível em: <http://desaramago.blogspot.com/2016/05/entrevista-com-jose-saramago-dialogo.html>. Acesso em: 09 abr. 2019.

SARAMAGO, José. [Entrevista cedida a] SILVA, João Céu e. **Uma longa viagem com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2009.

SARAMAGO, José. “Deus quis este livro”. [Entrevista cedida a Torcato Sepúlveda]. Público, Lisboa, 02 nov. 1991. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/cm/atores/joseSaramago/entrevistaEvangelho.htm>. Acesso em: 15 abr. 2022.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Fernando G. Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra**. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: FJS, 2013.
- SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. 8 ed. Lisboa: Caminho, 2008a.
- SARAMAGO, José. Los “como” y los “porqués”. *In*: GARCÍA, Victorino Polo (org.). **Diálogos cervantinos**: encuentros con José Saramago. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2005, p. 15-22.
- SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001a.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999a.
- SARAMAGO, José. **Provavelmente alegria**. 5 ed. Lisboa: Caminho, 1999.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003a.

BOOKS WITH A PERSON INSIDE: JOSÉ SARAMAGO AND HIS PARTICULAR WAY OF BEING IN THE TEXT

Abstract

Throughout his literary life, José Saramago (1922-2010) reiterated the proposition that his works are books that carry a person inside: the author. In his view, his way of making literature made use of what he called “author-narrator”, thus giving up the classic figure of the narrator, his view being a point of disagreement with many assumptions of literary criticism. Considering his point of view from what was said (his pronouncements) and what was done (his literary work) in order to highlight his way of authorial presence and thereby think what this particular way of being in the text provided the author in terms of reflection, these are the questions analyzed here. Questions that we believe are relevant to thinking about Saramago's work, especially considering his reiterated idea that, more than a novelist, he was above all an essayist who wrote essays with characters. Through the analysis presented here, it is argued that this way of doing fiction provided the author with a way of making his texts about the past a place where the present of writing is said and shown as an instance of reading and rewriting this past.

Key words

Jose Saramago. Author-narrator. Intratextuality. Essayism.

A tradução literária como janela para o mundo: a experiência de tradução no contexto da série de eventos Über.Leben.Schreiben

Página |
90

Anelise Freitas Pereira Gondar¹⁸

Universidade Federal Fluminense

Ebal Sant'Anna Bolacio Filho¹⁹

Universidade Federal Fluminense

Tatiana Leal

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Resumo

O presente artigo pretende apresentar e discutir o processo tradutório de excertos de textos literários em língua alemã para o português brasileiro feito por graduandos do curso de Letras/Alemão em duas universidades do estado do Rio de Janeiro no âmbito de um projeto de legendagem de *lives*. Descreve-se o processo tradutório, o qual foi coordenado por dois professores e as discussões que dele se derivaram, as quais foram desde questões lexicais e pragmáticas até discussões sociológicas.

Palavras-chave

Estudos da Tradução; Língua Alemã; Formação de Professores de Línguas Adicionais

¹⁸ Professora adjunta do Depto. de Letras Estrangeiras Modernas - GLE (Setor de Alemão) da Universidade Federal Fluminense – UFF.

¹⁹ Professor adjunto de língua alemã da UFF e do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ.

Introdução

Este texto tem como objetivo refazer a memória da experiência da tradução literária para fins audiovisuais de trechos dos livros *Brüder*, da autora afro-alemã Jackie Thomae e *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, de Emma Braslavsky, com especial atenção ao efeito do texto sobre os seus receptores imediatos, os tradutores-estudantes envolvidos no projeto.

Orientados por uma perspectiva funcionalista e comunicativa da tradução (BEVILAQUA, 2018), apresentamos aqui na introdução o passo a passo inicial para a execução do projeto de tradução literária na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e na Universidade Federal Fluminense (UFF), sob o guarda-chuva da iniciativa interinstitucional de tradução audiovisual da série de eventos *Über.Leben.Schreiben*.

Dedicamo-nos, na primeira parte do texto, a apresentar brevemente o enquadramento da iniciativa realizada em ambas as universidades nos contextos dos seus projetos de extensão ‘Medialíngua’ (UERJ) e ‘Labesträd’ (UFF). Na segunda parte, discorreremos sobre características das obras traduzidas e, por fim, apresentamos algumas reflexões sobre a narrativa traduzida pelos estudantes.

A série de eventos intitulada *Über.Leben.Schreiben* foi realizada pelos Institutos Goethe de vários países da América Latina e contou com a parceria de leitores do DAAD atuantes em nível universitário no continente. O projeto *Über.Leben.Schreiben*, no contexto do qual as traduções aqui comentadas se inserem, consistiu em uma série de eventos realizados on-line entre agosto e dezembro de 2020, nos quais autores de literatura alemã contemporânea eram entrevistados acerca de obras escolhidas de sua autoria, tendo também a oportunidade de ler excertos dessas mesmas obras, discutindo-os e recebendo perguntas do grande público.

Segundo a página eletrônica do projeto:

[...] a pandemia do novo coronavírus está trazendo grandes mudanças em nossa vida cotidiana. Para muitos, é também um momento de fazer uma pausa e refletir: como será o novo mundo do trabalho? Como funcionarão nossos sistemas sociais e de saúde daqui para frente? Como lidaremos com a digitalização, a globalização e a crise climática? A literatura que trata das crises pessoais e sociais fornece importantes insights para lidar com a situação atual, dado que mostra como as pessoas lidam com situações difíceis da vida. Como sobrevivemos às crises? Elas também nos oferecem oportunidades de moldar o futuro?²⁰

²⁰ <https://www.goethe.de/ins/br/de/kul/sup/uls.html> Acesso em 25/08/2022.

Todas as interações nas *lives* deram-se em língua alemã. Com isso, foi iniciado um projeto que desse oportunidade à realização da tradução audiovisual/ legendagem dos vídeos para os idiomas português e espanhol, contemplando o público mais amplo e envolvendo as atividades dos leitorados do DAAD, ativos em universidades latino-americanas.

Desta forma, foram contactadas várias universidades, a exemplo da UERJ e da UFF, com a proposta de que fossem traduzidos, para fins de legendagem, tanto os excertos literários lidos pelos autores como também do debate em si, entre o autor / a autora, o moderador e também as interações com o público.

O formato de adesão das universidades ao projeto ficou a cargo de cada universidade. Na UFRJ, por exemplo, foi criado um projeto de extensão específico para atendimento desta demanda (SCHUMANN, MACCHI, 2022). Na UFF, o projeto foi realizado no âmbito do projeto de extensão Laboratório de Estudos da Tradução (Labestrاد) e, na UERJ, a iniciativa foi assumida pelo projeto de extensão ‘Medialíngua - formação livre em mediação linguístico-cultural’, que já se dedicava a modalidades de tradução escrita e oral e discussão de iniciativas de tradução de cunho profissionalizante. O contato com as universidades interessadas foi feito pouco antes do início da realização da série de eventos, de forma que as equipes de tradução puderam acompanhar a *live* do episódio escolhido por cada universidade.

Em linha com a experiência na UFRJ, documentada no artigo de Carina Schumann e Fabiana Macchi, na UERJ e na UFF os objetivos também foram os de (1) promover o contato com materiais autênticos de literatura alemã que versassem sobre temas da atualidade e (2) oferecer aos alunos participantes do projeto uma possibilidade de tradução ou pós-edição de materiais do campo da literatura.

A tradução do episódio escolhido pelo projeto de extensão da UERJ deu-se em parceria com a Casa de Estudos Germânicos da Universidade Federal do Pará (CEG/UFPA). Dessa forma, a UERJ ficou responsável tão somente pelos excertos literários lidos pela autora durante a *live*.

O texto a ser traduzido apresentava alguns desafios iniciais: em primeiro lugar, pressupúnhamos que um texto literário certamente seria mais inflexível à economia de caracteres necessária à legendagem. Avaliamos que outra dificuldade seria a manutenção do rigor estético no contexto audiovisual. Avaliadas as dificuldades iniciais, consideramos que a incursão experimental à tradução literária nesse contexto ofereceria uma porta fascinante de entrada para os mundos tanto da tradução quanto do ambiente audiovisual. Além disso, conquanto houvesse desafios do ponto de vista estético e vocabular, a tradução da narrativa geraria um aproveitamento tanto em termos de acréscimo de vocabulário quanto em termos do

que chamamos de conhecimentos de cultura alemã - a chamada *Landeskunde*. Acrescia-se a isso a experiência singular de poder, por meio do registro em vídeo, acompanhar a autora lendo os excertos literários e, com isso, vê-la conferir entonação ‘autêntica’ aos trechos. Entendemos à altura a dupla mais-valia na participação do projeto: em primeiro lugar, a possibilidade de realizar uma tradução literária de uma obra ainda não traduzida ao português e, com isso, a oportunidade de realizar trabalho semelhante a tradutores literários profissionais. Em segundo lugar, consideramos um privilégio mergulhar em um universo literário oferecido por uma autora afro-alemã. Neste sentido, prevíamos que, para além dos desafios lexicais e gramaticais, o conteúdo dos excertos traduzidos também interpelaria os tradutores-estudantes de forma singular.

No caso da UFF, a equipe que participou do projeto se encarregou não somente da tradução dos excertos literários (em número de dois), como também da tradução do texto da *live* onde a obra da autora Emma Braslavsky foi discutida.

Neste texto, apresentaremos inicialmente a organização das atividades, com dados acerca dos grupos de estudantes-tradutores, dados acerca da consecução do projeto em si e também de alguns desafios pedagógicos do processo de tradução.

Por fim, dada a singularidade de uma das obras escolhidas para tradução - uma obra escrita por uma autora afro-alemã e que tematiza transversalmente questões de raça - optamos por apresentar na terceira parte do texto impressões acerca da recepção da obra a partir do olhar de uma tradutora participante do projeto (e coautora deste artigo), sem deixar de apresentar impressões também da obra traduzida pela equipe da UFF.

1 Implementação do projeto no contexto dos projetos de extensão ‘Medialíngua’ (UERJ) e ‘Labestrad’ (UFF)

Ao longo do ano de 2020, ano em que as *lives* foram gravadas no contexto do projeto *Über.Leben.Schreiben*, duas atividades ajudaram no preparo da iniciativa de tradução: a coordenadora do projeto na UERJ selecionou três alunos concluintes da Habilitação Português-Alemão com conhecimentos intermediários do idioma para a participação no projeto, juntamente com o bolsista da área de alemão do Escritório Modelo de Tradução da instituição, perfazendo uma equipe de quatro tradutores-estudantes. No caso da UFF, o coordenador do projeto contou com uma equipe de três alunas que já atuavam no projeto de extensão *Labestrad*, sendo uma delas bolsista e duas voluntárias.

No mesmo ano, o DAAD ofereceu um *workshop* de 3 horas para todos os participantes do projeto - professores-orientadores e alunos - com uma professora e tradutora integrante do quadro docente de professores da área de Alemão da USP, a qual apresentou ideias iniciais sobre a área da tradução audiovisual - TAV - e construiu um panorama de habilidades que um tradutor precisaria para realizá-la. Ali foi possível desenvolver uma percepção acerca do desafio deste tipo de tradução em específico. É importante frisar que, ainda que os conhecimentos introdutórios sobre tradução audiovisual tenham sido importantes para que alunos e professores vislumbrassem a expectativa do produto final, àquela altura estava claro que o escopo do trabalho a ser desenvolvido pelas universidades não previa a transformação dos trechos traduzidos em legendas, uma vez que nem alunos nem professores-orientadores dispunham da técnica e dos conhecimentos de *software* necessários.

Em março de 2021, a equipe da UERJ recebeu acesso, por parte da comissão organizadora do projeto, à gravação, ainda não disponibilizada publicamente, da *live* da autora Jackie Thomae, recebemos também um exemplar do livro em formato digital (para uso exclusivo da equipe de tradutores) a partir do qual a autora havia realizado a seleção e leitura de excertos, e uma primeira versão de todas as falas e leituras legendada automaticamente com o auxílio do programa *Subtitle Edit*.

No caso do livro da autora Emma Braslavsky, foram disponibilizados excertos da obra, a qual já havia sido lançada em 2019, bem como a versão das falas da *live* legendada automaticamente.

Conquanto a equipe da UERJ tenha tido acesso ao material previamente legendado por software, optamos por não utilizar a tradução automática e dividimos os excertos literários entre os participantes do projeto, uma vez que o formato das legendas, com a marcação de tempo e os trechos separados em uma longa tabela não favorecia a compreensão do texto literário como um todo, geralmente caracterizado por estruturas mais longas e sintaxe complexa. Dessa forma, optou-se por desconsiderar a segmentação oferecida pelo programa de legendagem, privilegiando o acesso ao texto a partir da obra que nos havia sido disponibilizada.

Como o projeto estava inserido em uma atividade de extensão, o objetivo era que os alunos tivessem contato inicial com uma atividade tradutória com finalidade ‘real’ e que testassem seus conhecimentos de língua alemã na compreensão e preparação linguística de um texto autêntico de cunho literário. A atividade teria, portanto, cunho profissionalizante e passaria a fazer parte do portfólio de experiências profissionais a serem apresentadas no mercado pós-formação.

O projeto foi abraçado pelos coordenadores a partir do pressuposto de que a tradução tem um papel importante na formação em línguas estrangeiras (BOHUNOVSKY, 2022; EVANGELISTA, 2019) e que, a despeito de ter sido historicamente secundarizada diante de formas mais ‘comunicativas’ de aprendizagem de alemão como língua estrangeira, cumpre papel fundamental na co-construção de sentidos linguísticos e culturais por parte dos alunos. A orientação teórica seguida pelos coordenadores foi a de cunho funcionalista e comunicativo, tendo como parâmetro ordenador a ideia de que a tradução transcende a perspectiva linear de transposição de conteúdos/ e ideias de um emissor a um receptor, devendo levar em consideração múltiplos atores e intenções, bem como os efeitos do texto sobre seus receptores (tradutores e leitores) (BEVILAQUA, 2018; NORD, 2016).

Para o grupo da UERJ, a obra para tradução foi o romance de Jackie Thomae *Brüder*, do ano de 2019, editado pela Hansa Berlin. Nele, a autora conta a história de dois irmãos, Mick e Gabriel, “dois homens alemães”, conforme a sinopse do livro, “que não herdaram nada do pai senão a pele escura” e que desenvolvem trajetórias de vida completamente distintas, crescendo na Alemanha Oriental. A partir da queda do muro, os dois ‘irmãos’ têm destinos distintos - um em Berlim e o outro, em Londres. Ambos são filhos de um senegalês e - sem terem conhecimento um do outro - vivenciam, na narrativa de Jackie Thomae, crises existenciais e dificuldades amorosas e de vida.

Para a realização da tradução de *Brüder*, obra que coube aos estudantes da UERJ, foram definidos encontros a cada quinze dias, entre os meses de maio a junho de 2021, com a finalidade de discutir em grupo os trechos traduzidos individualmente por cada aluno. Alguns dias antes dos encontros, os trechos traduzidos eram inseridos em um documento único no recurso eletrônico ‘google drive’ e, em sessões virtuais, os alunos e os coordenadores, cada grupo em sua universidade, iam discutindo dúvidas terminológicas, culturais e também de natureza gramatical.

As sessões tinham em média 90 a 120 minutos de duração e nelas não era possível repassar todo o trecho traduzido - atividade que era realizada, ao final, pela coordenadora individualmente. Contudo, os encontros eram muito proveitosos para a contextualização do texto de partida, discussão de trechos mais complexos na língua de partida e identificação dos trechos mais difíceis. Uma das prioridades nos encontros foi a de revisitar e discutir aspectos contrastivos português-alemão especialmente difíceis àquele grupo de alunos, como as equivalências entre tempos verbais no alemão e no português, com especial atenção ao uso dos pretéritos perfeito e imperfeito no português para narrativas no *Präteritum*.

É importante mencionar que alguns alunos já dispunham de conhecimentos iniciais sobre ferramentas de tradução, uma vez que já vinham de experiências de tradução técnica anteriores, desenvolvidas sob a mesma coordenação no contexto do Escritório de Tradução Ana Cristina César/ UERJ.²¹

Ao grupo da UFF coube o romance supracitado *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* da autora Emma Braslavsky, publicado em 2019 pela editora alemã Suhrkamp, o qual tem uma temática bastante distinta. Trata-se de um romance de ficção científica no qual não só se questionam tematicamente as fronteiras entre o humano e o não-humano, mas que também pode ser interpretado como um exemplo de obra que tematiza o pós-humanismo, segundo Jüttner (2021).

É importante salientar que, àquela altura, os romances foram estudados e interpretados pelos estudantes a partir de comentários na internet, dos próprios vídeos do evento, em que as autoras recontam e comentam alguns aspectos da obra e também a partir da leitura dos próprios excertos. Ou seja, a experiência de tradução já é, à altura do início do projeto de tradução, uma experiência mediada pelas impressões da própria autora e pela recepção da obra no contexto germanófono.

As alunas e alunos voluntários do projeto fizeram uso de dicionários eletrônicos e também de ferramentas gratuitas de tradução automática todas as vezes em que sentiam dificuldades ou na compreensão de estruturas ou no emprego e significado de elementos lexicais.

Tal qual na experiência de Schumann e Macchi (2022, p. 96), surgiram, nos encontros virtuais dos dois grupos, várias oportunidades de discussão de questões sociais e culturais. Enquanto as referidas autoras frisam as descobertas semânticas e sintáticas dos alunos participantes, o presente artigo busca, a partir da relação das autoras com os livros explicitada na *live*, observar as características semânticas em trechos traduzidos à luz da recepção dos estudantes. O objetivo do artigo é, portanto, ir além da discussão acerca dos benefícios de aprendizagem de aspectos contrastivos: o presente relato revisita os trechos literários traduzidos sob o impacto da experiência de tradução neste projeto como um todo, levando em consideração a escolha do livro, a sua autoria e as impressões que a interação com a obra suscitou nos tradutores-alunos.

²¹ Sobre este projeto em específico, desenvolvido com alunos estagiários do par linguístico alemão-português da UERJ com vistas à tradução e publicação de excertos de notícias sobre a pandemia da COVID-19, ver a seguinte publicação: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdetraducao/article/view/107141>

2 Contextualização das obras

A livre escolha na participação do projeto levou-nos à autora Jackie Thomae e ao romance *Brüder*. O primeiro contato com a obra deu-se através do acesso à *live*, em que o grupo pôde ouvir da autora suas escolhas temáticas e sua interação com a própria obra a partir das leituras de excertos. Página |
97

A obra apresenta dois protagonistas - Mick e Gabriel, dois homens com a mesma idade e cor de pele: ambos filhos de um mesmo pai - senegalês - que crescem sem conhecer o pai e sem conhecer um ao outro, vivendo realidades distintas em períodos e locais distintos descritos pela autora. O recorte geográfico-temporal da primeira metade da narrativa ficcional é a Berlim Oriental pré-queda do muro e a chamada *Wende*, vivida na Berlim Ocidental. A parte dedicada a Mick se passa em Berlim, e a personagem é construída lentamente, a partir da saída da República Democrática Alemã - RDA do início da adolescência, passando pelos passatempos e crises da juventude relacionados à sociabilidade com a nova família - a mãe casa-se novamente - a formação escolar, as drogas e os envolvimento amorosos. O outro protagonista da narrativa é Gabriel, um arquiteto esforçado, ambicioso e bem-sucedido, vivendo em Londres nos anos 2000. Na crítica do jornal *Süddeutsche*²², a construção das personagens em espaços e tempos diferentes faz com que as comparações entre eles fiquem em segundo plano - em primeiro plano passam a figurar crises existenciais relativas aos destinos que cada um desses homens constrói para si, seus relacionamentos amorosos e o lugar que cada um deles ocupa em seus próprios mundos. Quais as experiências comuns entre os dois, nascidos na RDA, filhos de mães solteiras - que estratégias comuns de sobrevivência ambos teriam eventualmente compartilhado? Teriam eles se tornado amigos, caso tivessem tido conhecimento um do outro?

Os universos de Mick e Gabriel interpelam o grupo de tradutores-estudantes de formas diferentes. Os excertos traduzidos relativos à primeira parte do romance trouxeram desafios lexicais e semânticos da geografia da cidade de Berlim bem como de referências da cultura pop dos anos Noventa. A questão racial não é o tema central do livro, ainda que esteja presente em vários trechos relativos a ambas as personagens principais. No desenrolar das tramas paralelas, as questões raciais aparecem em intersecção com ‘gênero’ e ‘classe social’, tornando a temática por um lado densa, mas por outro, transversal à narrativa.

²² <https://www.sueddeutsche.de/kultur/jackie-thomae-brueder-rezension-1.4603017>

No caso do romance que foi encarregado ao grupo de tradução da UFF, tratava-se, como já foi dito anteriormente, de um livro de ficção científica publicado em 2019 e que foi indicado a vários prêmios, tendo ganhado o *Literaturpreis des Wirtschaftsclubs im Literaturhaus Stuttgart* em 2019.

Em um futuro não determinado em Berlim, Alemanha, os seres humanos perderam a capacidade de se relacionar, as emoções desapareceram. Os *hubots*, robôs humanóides, executam várias tarefas que antes eram prerrogativa dos humanos, como é o caso de Roberta, uma *hubot* delegada de polícia encarregada de desvendar o assassinato de Lennard. Os seres humanos, por outro lado, não têm mais nenhuma relação entre si, muito menos privada ou mesmo íntima. Em vez disso, existem certos modelos de *hubots* cuja aparência e programação são adaptadas aos desejos sexuais e outros "desejos" de seus respectivos proprietários. Para tal, existem fábricas que produzem esse tipo de *hubot*.

Fora esse assassinato específico, a sociedade futurística anda às voltas com um fenômeno novo: uma série de suicídios que põe em xeque a ideia de uma sociedade perfeita. Roberta é a figura principal, mas não se sabe nem mesmo seu gênero, o que não fica claro durante todo o texto. Essa metáfora pode ser relacionada a todas as discussões atuais sobre gêneros, mas não entraremos nessa discussão no artigo em tela.

Os excertos que foram disponibilizados para tradução são os dois capítulos em que Lennard e Roberta são apresentados ao leitor: Roberta é apresentada como *herzlos und hochempfindlich* (sem coração e altamente sensível) e Lennard é descrito como um perdedor. Junto com Lennard é introduzida também a personagem Beata, uma *hubot* criada para ser companheira e servir a todos os desejos de seu proprietário.

A discussão que se inicia já nesses dois excertos é a questão da solidão, do individualismo nas sociedades atuais e como essa situação pode se agravar ainda mais em um futuro não muito distante. Embora Berlim receba no romance o título de *Hauptstadt der neuen Liebe* (capital do novo amor), não há mais relacionamentos de verdade.

3 Impressões na recepção do romance *Brüder*, de Jackie Thomae

Os trechos, ainda que traduzidos individualmente, foram discutidos em grupo por todos os tradutores-estudantes. Em meio às discussões acerca das várias temáticas que iam surgindo nos excertos, relativas à vida dos dois personagens, suas ocupações sociais e seus padrões de sociabilidade, os trechos em que referências raciais surgiam atraíram grande atenção tanto por parte da coordenadora quanto dos alunos-tradutores.

A seguir, comentaremos alguns dos trechos que mais nos interpelaram - é importante referir que as impressões são, em parte, fruto das discussões realizadas em 2021, à época da realização do projeto e, em parte, fruto de reflexões em atenção a obras mais recentes que visam a debater a linguagem do racismo no contexto alemão, sobretudo em um contexto de crescente reconhecimento de questões raciais e de pertencimento na Alemanha e do país e suas relações com a África e afro-diaspóricas.

Embora não seja um romance que fale diretamente sobre racismo, *Brüder* de Jackie Thomae é atravessado pela questão racial - o romance tem como foco as questões existenciais da vida dos dois irmãos e suas crises. O racismo “volta como pergunta ou resposta do mundo exterior”, conforme a autora Jackie Thomae em sua *live*. As personagens parecem reagir ao racismo porque não têm escolha, porque suas identidades foram moldadas pela existência das relações de subalternização racial.

Chamou-nos especialmente a atenção a escolha de termos e palavras que, embora não intencionalmente, estão embebidas em racismo ou em exclusão. Na recepção delas, captamos o que pode ser chamado de palavra ou frase *envenenada*. Segundo Arndt e Ofuatey-Alazard (2021, s/p), “Palavras podem ser como minúsculas doses de arsênio, são engolidas sem se notar, parecem não ter nenhum efeito e após algum tempo sua ação peçonhenta se faz notar afinal.”²³ As experiências com situações de exclusão e racismo se dão de formas diferentes com Mick e Gabriel, pois eles cresceram separados e em países diferentes, por isso será apresentada por partes, no contexto de cada um deles.

3.1 Mick

Mick nasce em Leipzig em 1970 e vai para Berlim. A narrativa descreve sua vida no período entre 1985, passando pela queda do muro de Berlim até a chegada dos anos 2000. Por ser um alemão não branco que vai para o lado ocidental de Berlim, logo se depara com questionamentos sobre sua origem e identidade. Vemos nele o alívio que sente em não ser perguntado sobre ser estrangeiro e do Leste, ainda que se sinta, mesmo assim, levemente deslocado no novo ambiente. No trecho seguinte, apresentam-se questões que carregam sentidos problemáticos para o racismo na recepção do leitor brasileiro. Indiretamente nos diz que ele parece filho de militar americano e não parece que vem do Leste porque não é branco.

²³ Worte können sein wie winzige Arsendosen, sie werden unbemerkt verschluckt, sie scheinen keine Wirkung zu tun, und nach einiger Zeit ist die Giftwirkung doch da” (tradução nossa).

O fato que ele vinha do Leste não era um problema, ele não parecia, como alguém que vinha de lá, ele era tratado como um filho de militar americano. Não, ele não era um! Sério, não mesmo? Isso não importa. Isso o livrou de perguntas irritantes sobre de onde vinha. Irritante, porque ele em boa parte da sua vida teve que responder a tantas perguntas estúpidas que bastaram por várias vidas. Pergunta sobre ser estrangeiro e ser do Leste ao mesmo tempo, não obrigado” (THOMAE, 2019, p.18) (grifo nosso).²⁴

3.2 Gabriel

Gabriel nasce em Berlim e muda-se para Londres, sua vida começa a ser narrada já nos anos 2000. Os excertos selecionados falam sobre o período crítico de sua vida, quando é diretamente confrontado com a questão de ser um alemão não-branco. Em Londres, sequer era visto como alemão. Mas, em dado momento, passou a ser visto como branco e alemão ao mesmo tempo. Nisso ele viu sua identidade sendo revirada e usada como pretexto para o acusarem de racista. O que provavelmente acontece, porque Gabriel nunca se preocupa com a questões raciais, lhe convém não ser visto nem como negro e nem como branco na maior parte do tempo.

E de repente eu era branco. Eu. Não foi a única distorção dos fatos naquele dia, mas foi a mais absurda. Não que os tabloides me identificassem explicitamente como branco. Isso não era necessário. Eu me tornei branco desde que não apontassem que eu não era. Sabiam meu nome. Em outros contextos, isso era o adequado pra mim. (THOMAE, 2019, p. 219)²⁵

A seguir mostra-se a situação em que Gabriel se envolve em uma tensão com uma aluna negra e a partir daí é acusado de racista:

Mein Wutanfall hatte nichts Sexuelles, was ich nicht beweisen konnte. Mein Einwand, dass ich das Mädchen kurz für einen Transvestiten gehalten habe, hätte nur eine weitere Gruppe gegen mich aufgebracht, also unterließ ich ihn. Ich hatte keine Chance. Was immer ich auch gesagt hätte, es hätte alles verschlimmert, ich hätte die sprichwörtliche Scheiße in den Ventilator geworfen – eine ekelhafte Metapher, die niemals in meinem Leben so zutreffend war. Ich war das Feindbild der Presse und jeder Art von Antidiskriminierungsgruppierung.

O acesso de raiva que tinha tido não tinha conotação sexual, mas isso eu não poderia provar. Minha objeção por ter confundido brevemente a garota com um travesti, teria

²⁴ Dass er aus dem Osten kam, war kein Thema, er sah auch nicht aus, wie man sich einen aus dem Osten vorstellte. Man hielt ihn für ein GI-Kind. Nein, war er nicht. Ach, echt nicht? Auch egal. Lästige Fragen zum Thema drüben blieben ihm auf diese Weise erspart. Lästig deshalb, weil er im ersten Teil seines Lebens bereits so viele blöde Fragen hatte beantworten müssen, dass sie für mehrere Leben reichten. Die Ausländer- und die Ostfrage gleichzeitig, nein danke (tradução nossa).

²⁵ Und plötzlich war ich weiß. Ich. Es war nicht die einzige Verdrehung von Tatsachen an diesem Tag, aber die absurdeste. Nicht, dass die Tabloids mich explizit als weiß bezeichnet hätten. Das war nicht nötig. Ich wurde weiß, indem sie darauf verzichteten zu schreiben, dass ich es nicht war. Man kannte meinen Namen. In anderen Zusammenhängen war mir das recht (tradução nossa).

apenas me colocado contra outro grupo, por isso me absteve. Eu não tive chance. O que quer que eu dissesse, teria agravado tudo, eu teria jogado a proverbial merda no ventilador - uma metáfora repugnante que nunca foi tão aplicável à minha vida. Eu era o bicho papão da imprensa e de todo tipo de grupo antidiscriminação. (THOMAE,2019, p.220)

Ironicamente, ele é acusado de racista por causa de uma situação em que supostamente assediou uma aluna negra. Nesse sentido, temos uma definição clássica do racismo para justificar essa acusação:

Rassismus ist die Verknüpfung von Vorurteil mit institutioneller Macht. Entgegen der (bequemen) landläufigen Meinung ist für Rassismus eine "Abneigung" oder "Böswilligkeit" gegen Menschen oder Menschengruppen keine Voraussetzung. Rassismus ist keine persönliche oder politische "Einstellung", sondern ein institutionalisiertes System, in dem soziale, wirtschaftliche, politische und kulturelle Beziehungen für weiße Menschen und ihre Interessen wirken (ARNDT e OFUATEY-ALAZARD, 2021, s/p)

Gabriel representa o poder, o professor da instituição de ensino e de alguma maneira ele usa seu poder como professor, constringendo a aluna que está hierarquicamente abaixo dele:

Não havia nada que eu pudesse fazer sobre o fato de que eu era um homem, que eu era seu professor, que eu era melhor financeiramente do que ela. Mas eles também eram indiferentes sobre o fato de eu mesmo não ser branco. Eu havia agredido uma negra de 20 anos que tinha uma relação simbiótica comigo.” (THOMAE, 2019, p. 223)²⁶

3.3 Traduzindo termos e cores para tons de pele

A experiência de traduzir trechos que se referem a nomes dos tons disponíveis de base para a pele negra e aos nomes utilizados para identificar as pessoas negras foi bem interessante, porque transcende os estereótipos da literatura canônica alemã, predominantemente escrita por brancos. No entanto, o romance de Jackie Thomae nos apresenta um povo de múltiplas cores e, de forma muito interessante, a autora brinda seus leitores com uma paleta de cores e tons de cosméticos para pele negra que aos poucos vem se tornando realidade também no Brasil.

Durch Sybil, deren Mutter aus Ghana kommt, lernte ich das fantasievolle Farbspektrum kennen, das die Kosmetikindustrie sich für unseren Hautton ausgedacht hatte: Golden Almond, Honey, Chestnut. Butter Pecan. Caramel, Praline, Brulée, Toffee. Dark Ginger. Camel. Dessert Beige. Beige Noisette oder Beige Châtaigne. Rattan. Ambre Dorée. Oder Pappkarton? Das war meine Gesichtsfarbe zu dieser Zeit,

²⁶ Ich konnte nichts dagegen tun, dass ich ein Mann war, dass ich ihr Dozent war, dass es mir finanziell besser ging als ihr. Aber es war ihnen auch egal, dass ich selbst nicht weiß war. Ich hatte eine schwarze Zwanzigjährige angegriffen, die sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu mir befand (tradução nossa).

in der ich eher sorglos mit meiner Gesundheit umging. Ich nahm an, dass man die helleren Alabaster, Pearl oder Panna Cotta nannte, und die dunkleren Espresso, Dark Chocolate oder Lakritz.

Através de Sybil, cuja mãe vem de Gana, eu aprendi o fantástico espectro de cores que a indústria de cosméticos tinha pensado para os nossos tons de pele: amêndoa dourada, mel e castanho. Manteiga de noz-pecã. Caramelo, amendoim praliné, crème brûlée, bala toffee. Ruivo escuro. Camelo. Bege deserto. Bege avelã. Palha. Âmbar dourado. Ou melhor, caixa de papelão? Essa era a cor do meu rosto naquela época em que eu descuidei bastante da minha saúde. Eu passei a aceitar que algumas pessoas fossem chamadas de alabastro branco, pérola ou panna cotta, enquanto outras fossem chamadas de café expresso, chocolate amargo ou bala caracol de alcaçuz. (THOMAE, 2019, p. 251, grifos nossos)

Muito antes da crise na vida de Gabriel, ele conhece Sybil, uma namorada negra, e depara-se com um mundo completamente novo, o de uma mulher que para ele é excessivamente preocupada com a questão racial. Ao contrário dele, que nunca se preocupa, e, quando pensa no seu tom de pele, é de forma pejorativa, usando a expressão cor de caixa de papelão. A variedade de termos a que Sybil se refere para falar deles – pessoas não brancas – chama muito a atenção de Gabriel:

No entanto a Sybil falava muitas vezes da gente como nós e com isso ela queria dizer que éramos um clã. Um clã que já pode aumentar, diminuir e mudar de nome à vontade. Nós éramos os não brancos, os halfcasts, biracial ou mixed race people, people of color, os marrons, os amarelos, simplesmente apenas os negros e, é claro, os irmãos e irmãs. Nós éramos os oprimidos, os sub-representados, os discriminados, os pertencentes a uma minoria, os injustiçados. O “nós” obsessivo dela era uma experiência completamente nova, que no começo eu achei interessante. (THOMAE, 2019, p. 251-252; grifos nossos)²⁷

Para Arndt e Ofuatey-Alazard (2021), esses neologismos como "gente de cor" e “não-brancos” foram adotados na Alemanha nas últimas décadas como forma de resistência a marcações linguísticas ambivalentes de caráter racista, e isso confirma como de certa forma a reação dos personagens às situações de racismo.

A seguir, chama muita atenção o termo *Oreo*: um biscoito preto com recheio branco, usado para xingar Gabriel porque Sybil acha que ele queria ser branco. O emprego desse lexema parece indicar uma crítica ao homem negro que quer se comportar como branco.

Ach, halt doch die Klappe, Oreo. Ich hatte zuerst Orpheo verstanden und gedacht, Sybil würde Orpheus und Othello verwechseln, bis ich verstand, dass sie mich als schwarzen Keks mit weißer Füllung beschimpfte. Ich, der Möchtegernweiße, kämpfte ich fast täglich gegen etwas, das sie als Wahrheit betrachtete und ich als Paranoia.

²⁷ Ansonsten benutzte Sybil die Wir-Form dauernd und meinte damit uns als Stamm. Ein Stamm, der sich je nach Belieben vergrößern, verkleinern und umbenennen durfte. Wir waren die Nichtweißen, die halfcasts, biracial oder mixed race people, people of color, die Braunen, die Gelben, einfach nur die Schwarzen und natürlich Brüder und Schwestern. Wir waren die Unterdrückten, die Unterrepräsentierten, die Diskriminierten, die Angehörigen einer Minderheit, die Entrechteten. Ihr obsessives Wir war eine völlig neue Erfahrung für mich, die ich anfangs interessant fand.

Ah, cala a boca, Oreo. Primeiro, eu tinha entendido Orfeu e, em seguida, achei que Sybil tivesse confundido Orfeu com Otelo, mas logo depois entendi que ela estava me xingando de Oreó, um biscoito preto com recheio branco. Eu, aquele-que-queria-ser-branco, lutava quase que diariamente contra algo que ela considerava ser a verdade, e eu, a paranoia (THOMAE, 2019, p. 252; grifos nossos).

4 Impressões na recepção do romance *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, de Emma Braslavsky

A tradução dos excertos do romance de Emma Braslavsky foi de certa forma menos instigante para o grupo de tradutores da UFF no que se refere à temática. Ainda que o tema abordado na obra seja uma discussão atual (o individualismo, a perda da sensibilidade humana), por se tratar de uma história futurista, de certa forma, o caráter metafórico tornou o trabalho tradutor menos voltado para a trama em si, de modo que as discussões sobre o texto estiveram realmente mais focadas em aspectos linguísticos do texto e sua possibilidade de tradução para o português brasileiro.

Além disso, diferentemente do texto que ficou a cargo do grupo da UERJ, a equipe da UFF teve também a incumbência de traduzir o texto da *live* com a autora, cujo texto foi traduzido automaticamente pelo programa *SubtitleEdit*, e do qual fazem parte os excertos a serem traduzidos, de modo que o trabalho do grupo da UFF deve ser entendido como uma tarefa de pós-edição. Nas palavras de Pym (2010, p. 88), “Postediting: The most appropriate term for the process of making corrections or amendments to automatically generated text, notably machine-translation output.”

O papel da pós-edição tem ganhado cada vez mais espaço na área da tradução, principalmente não-literária, haja visto que a tecnologia existente atualmente já é indubitavelmente um instrumento bastante interessante para quem tem de oferecer soluções tradutórias rápidas para o mercado. Como diz Davidson (2021, p. 22):

É justamente nesse espaço de procura de redução dos tempos e custos, e em consonância com a classificação das traduções em categorias que demandariam qualidades diferentes, onde entram a tradução por máquina (MT) e a pós-edição (PEMT). Elas vêm sendo crescentemente implementadas pelas agências de tradução para diversos cenários e encontram-se entre os serviços mais oferecidos pelos fornecedores de serviços de tradução (71,5%), apenas atrás de tradução e localização, e apresentando um crescimento de 22% em dois anos, segundo uma pesquisa recente da consultora Nimdzi.

Mesmo na área da tradução literária, já há discussões acerca do uso e dos limites da tradução automática²⁸. Nas palavras de Fonteyn et al. (2020, p. 3790):

Vários estudos (abrangendo muitos pares de línguas e atividades de tradução) demonstraram que a qualidade da tradução melhorou muito desde o aparecimento dos sistemas de tradução automática neural. Isto suscita a questão de saber se esses sistemas são capazes de produzir traduções de alta qualidade para tipos de texto mais criativos, como a literatura, e se são capazes de gerar traduções coerentes no nível do documento.²⁹

No caso do projeto em tela, trata-se de graduandos que se interessam pela área da tradução e que já estão dando seus primeiros passos nesse sentido. Portanto, decidimos lançar mão da tradução automática como base para a tradução da qual fomos incumbidos, já que a pós-edição é de fato uma realidade no mercado da tradução a nível mundial. Passaremos então a comentar algumas questões com as quais o grupo de tradutores da UFF se deparou ao fazer a pós-edição da obra de Emma Braslavsky.

Alguns fenômenos foram constatados na pós-edição, os quais evidenciam os limites ainda existentes na tradução automática:

Nos exemplos abaixo (1-4), pode-se constatar a existência de erros de tradução: o verbo *entblößen* (despir, desnudar; expor) foi traduzido como “barrar”, o que não parece fazer sentido. No segundo exemplo, o advérbio *gerade*, que pode ter muitos sentidos³⁰, é traduzido como “simplesmente”, enquanto a nossa ver a ideia expressada é a de tempo. No terceiro exemplo, o verbo *übernehmen* (assumir) é traduzido apenas por “ter”, o que modifica o sentido da frase. O quarto exemplo oferece para o adjetivo derivado do verbo *dimmen* (abaixar a luz) a tradução “apagada”, o que também não corresponde ao texto original:

1. Denn nur nachts *entblößt* die Metropole ihre langen Beine.
 - Porque só à noite a metrópole *barrar* suas pernas compridas. (tradução automática (TA))
 - Porque apenas à noite a metrópole *expõe* suas longas pernas. (versão pós-editada (VPE))
2. (...) in der Finsternis, aus der *gerade* die Nachtbotendrohnen der Deutschen Post angefliegen kamen.
 - (...) a escuridão, de onde os drones de entrega noturna do Deutsche Post *simplesmente* voaram para distribuir cartas em seus distritos de entrega. (TA)
 - (...) na escuridão de onde os drones de entrega noturna da Deutsche Post *vinham* voando para distribuir as cartas em suas áreas de entrega. (VPE)

²⁸ (cf. a discussão sobre tradução automática de Kafka)

²⁹ Several studies (covering many language pairs and translation tasks) have demonstrated that translation quality has improved enormously since the emergence of neural machine translation systems. This raises the question whether such systems are able to produce high-quality translations for more creative text types such as literature and whether they are able to generate coherent translations on document level (tradução nossa).

³⁰ Cf. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/alemao-portugues/gerade> (Acesso em: 08 jul. 2023).

3. Heute vor genau zehn Jahren *hatte* Nachtbotendrohne Gert den Zustellbezirk 10999-32 *übernommen*.
 - Exatamente dez anos atrás, hoje, o drone de entrega noturna *tinha* Gert o distrito de entrega 10999-32. (TA)
 - Há exatos dez anos, o drone de entrega noturna Gert *assumiu* o controle do distrito 10999-32. (VPE)
4. Den Raum beleuchtete eine *gedimmte* Glühbirne (...).
 - A sala estava iluminada por uma lâmpada *apagada* (...)
 - A sala estava iluminada por uma lâmpada *fraca* do abajur ao lado da porta.

Em alguns casos (5-6), trata-se de traduções literais que a equipe julgou pouco idiomáticas, como “policia! médio”, optou-se por “policia! mediano” e no caso de “rolinhos de bacon”, preferiu-se “gordurinhas”:

5. Sie gehörte niemandem und hatte mehr Entscheidungsgewalt als *ein durchschnittlicher Polizeibeamter*.
 - Não pertencia a ninguém e tinha mais poder de decisão do que *o seu policia! médio*. (TA)
 - Não pertencia a ninguém e tinha mais poder de decisão do que *um policia! mediano*. (VPE)
6. Bescheidene *Speckrollen* legten sich um die Hüften.
 - *Rolinhos modestos de bacon enrolados* em sua cintura. (TA)
 - Algumas *gordurinhas* em seu quadril. (VPE)

Em outros casos, notamos a falha da tradução automática em detectar os aspectos verbais (pretérito perfeito por imperfeito), como nos exemplos 7, 8 e 10, em que o aspecto imperfeito nos pareceu mais adequado. Outros exemplos de inadequação foram a tradução equivocada de *boot* (anglicismo em alemão para *Stiefel*, bota) por barco (por causa do homônimo *Boot*, barco, em alemão). Também o adjetivo *gebraucht* (usado), foi interpretado pela TA como sendo o particípio do verbo *brauchen* e traduzido como sendo parte de uma frase na voz passiva:

7. Aber sie *existierte* erst seit kurzer Zeit (...).
 - Mas ele só *existiu* por um curto período de tempo (...) (TA)
 - Mas ela *existia* há pouco tempo (...) (VPE)
8. Sie *schritt* gleichmäßig über den Asphalt, ihre *Lederboots* knirschten wie zerbrochene Seelen.
 - Ela *caminhou* firmemente pelo asfalto, seus *barcos* de couro rangendo como almas quebradas. (TA)
 - Ela *caminhava* uniformemente sobre o asfalto, suas *botas* de couro rangiam como almas partidas. (VPE)
9. (...) ihr Lexikon war zwar *gebraucht*, aber dafür differenziert und ausdrucksstark.
 - seu léxico foi *utilizado*, mas diferenciado e expressivo. (TA)
 - O seu léxico era sim de *segunda mão*, mas em compensação, era diferenciado e expressivo. (VPE)

Um dos exemplos mais interessantes foi o neologismo *Döneraas* (literalmente, “cadáver de döner”, um sanduíche de origem turca muito apreciado na Alemanha) e que as graduandas não reconheceram de imediato por lhes faltar o conhecimento sobre esse item:

10. Eine Krähe *pickte* keinen Meter von ihr am Straßenrand im *Döneraas*
 - Um corvo *bicou* a menos de um metro dela na beira da estrada em *Döneraas*. (TA)
 - A nem um metro de distância, uma gralha *dava bicadas* nos *restos mortais de um sanduíche de Döner*. (VPE)

Esses foram alguns dos exemplos com os quais a equipe da UFF se deparou ao traduzir/pós-editar os textos propostos pelo projeto *Über.Leben.Schreiben*. De modo geral, pode-se dizer que o trabalho de pós-edição foi uma experiência muito proveitosa e enriquecedora. Ainda que a tradução automática feita pelo *software* utilizado não seja (ainda?) ideal - tornando a revisão (que faz parte de qualquer forma de qualquer processo tradutor) como pós-edição absolutamente necessária ainda, seja na tradução literária ou não - não se pode negar que a TA pode ser um instrumento valioso para tradutores.

Conclusão

O projeto de tradução iniciado pelo Goethe Institut e pelo DAAD - que previa em parte a tradução de textos de *lives* da série de entrevistas *Über.Leben.Schreiben* com autores e autoras de língua alemã atuais e também a tradução de trechos de suas obras - constituiu uma excelente oportunidade de aprendizado para as graduandas e graduandos em Letras Português-Alemão das universidades participantes. Tal aprendizado não se restringe apenas ao ato de traduzir, mas também ao trabalho cooperativo que envolveu questões tão diversas e que foram muito além de questões de escolhas lexicais.

O contato com o romance de Jackie Thomae e com a própria autora nos fez refletir sobre os sentidos das palavras e expressões utilizadas para falar sobre a cor da pele e os grupos de pessoas negras no contexto alemão. Foi importante conhecer uma literatura feita por uma mulher afro alemã que aborda temas atuais, trazendo questões atravessadas pelo racismo de forma tão sutil e interessante. Nos trechos apresentados, destacamos essas palavras e termos a fim de ilustrar e discutir a partir de uma definição do que é racismo. Segundo Arndt e Ofuatey-Alazard (2021), uma pessoa é considerada racista quando o resultado do seu comportamento discriminatório reforça relações sociais, econômicas, políticas e culturais que trabalham pela supremacia dos brancos. Ainda: O racismo é um privilégio global do grupo que favorece consistentemente os brancos e seus interesses. Nesse sentido, Gabriel foi racista com sua aluna e ao mesmo tempo é vítima de discurso racista nas outras situações apresentadas. O discurso racista está dentro do contexto das palavras e frases enviesadas usadas para defini-lo, encaixá-lo ou excluí-lo, independente da intenção.

No que tange às discussões sobre a tradução automática e seu papel no fazer tradutório, pode-se afirmar que a pós-edição é uma realidade e que a experiência de tradução a partir de uma base traduzida automaticamente foi extremamente enriquecedora para os participantes da equipe da UFF. Esse tema merece ainda mais discussões, principalmente no que se refere à tradução literária.

Referências

- ARNDT, Susan; OFUATEY-ALAZARD, Nadja. **Wie Rassismus aus Wörtern spricht**. Münster: Editora UNRAST, 2021 (edição Kindle).
- BEVILACQUA, C. R.. As propostas de Nord e Hurtado Albir: aproximações teóricas nos estudos de tradução. **DELTA: Documentação E Estudos Em Linguística Teórica E Aplicada**, 34(1), 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/39002>, Acesso em: 10 out. 2022.
- BOHUNOVSKY, R. Dizer a mesma coisa em outras palavras? Questionando o senso comum sobre mediação/tradução durante a formação de docentes de LE: três textos-chave. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 25, n. 46, p. 12-33, 2022. DOI: 10.11606/1982-8837254612. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/195002> Acesso em: 10 out. 2022.
- DAVIDSON, Jorge Mario. **Tradução automática em ambientes de memória de tradução: um estudo comparativo de dois métodos de trabalho**. Tese de mestrado. Orientadora: Maria Cláudia de Freitas. Rio de Janeiro: PUC, 2021.
- EVANGELISTA, M. C. R. G. Atividades tradutórias para ensino de alemão: uma análise baseada em argumentos contrários à tradução no ensino línguas estrangeiras. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 22, n. 38, p. 1-30, 2019. DOI: 10.11606/1982-883722381. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/158857> Acesso em: 30 set. 2022.
- FONTEYNE et al. Literary Machine Translation under the Magnifying Glass: Assessing the Quality of an NMT-Translated Detective Novel on Document Level. In: **Proceedings of the Twelfth Language Resources and Evaluation Conference**, p. 3790–3798, Marseille, France. European Language Resources Association, 2020. Disponível em: <https://aclanthology.org/2020.lrec-1.468/> Acesso em: 19 out. 2022.
- JÜTTNER, Lisa. Posthumanismus und sprachliche Praxis. Literatur am Rande des Menschlichen am Beispiel von Emma Braslavskys Roman Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten. In: LIND, Miriam. **Mensch - Tier - Maschine: Sprachliche Praktiken an und**

jenseits der Außengrenze des Humanen. Bielefeld: transcript Verlag, 2021.
doi.org/10.1515/9783839453131 Acesso em: 18 out. 2022.

NORD, Christiane. Possíveis relações entre texto-fonte e texto alvo. In: NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: Bases teóricas, métodos e aplicação didática.** Tradução e adaptação coordenadas por Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. (Coleção Transtextos; v. 1). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/186875/Análise%20Textual%20em%20Tradução.pdf?sequence=1&isAllowed=y> , Acesso em: 10 out. 2022.

PYM, Anthony. Translation research terms: A tentative glossary for moments of perplexity and dispute. **Translation Research Projects** 3, 2020, p. 75-99. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/283363357_Translation_research_terms_A_tentative_glossary_for_moments_of_perplexity_and_dispute Acesso em: 18 out. 2022.

SCHUMANN, C. ; MACCHI, F. Über.Leben.Schreiben: Tradução e legendagem de uma live de literatura – Um projeto com estudantes de Letras português-alemão. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 25, n. 46, p. 92-117, 2022. DOI: 10.11606/1982-8837254692.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/195228>. Acesso em: 30 set. 2022.

THOMAE, Jack. **Brüder.** München: Hanser Berlin, 2019.

LITERARY TRANSLATION AS A WINDOW TO THE WORLD: THE TRANSLATION EXPERIENCE IN THE CONTEXT OF THE ÜBER.LEBEN.SCHREIBEN SERIES OF EVENTS

Abstract

This article intends to present and discuss the translation process of excerpts from literary texts in German into Brazilian Portuguese carried out by undergraduate students of Letras/Alemão at two universities in the state of Rio de Janeiro within the scope of a live subtitling project. The translation process, which was coordinated by two professors, is described and the discussions that resulted from it, which ranged from lexical and pragmatic issues to sociological discussions.

Key words

Translation Studies; German language; Training of Additional Language Teachers

Manuais de ensino de literatura francesa: uma discussão sobre gênero, cânone e ensino

Grace Alves da Paixão³¹
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

Neste trabalho, propõe-se uma discussão sobre as relações entre gênero, cânone e ensino, tendo como ponto de partida dois manuais : *Les grands auteurs du programme*, elaborado nos anos de 1950 por André Lagarde e Laurant Michard; e *Littérature Progressive du Français*, elaborado nos anos 2000 por Nicole Blondeau, Ferroudja Allouache e Marie-Françoise Né, manuais bastante difundidos no contexto brasileiro. O objetivo é observar neles a visibilidade de autoras e, assim, ensejar reflexões a respeito do apagamento das obras escritas por mulheres ao longo da historiografia literária francesa. Tal apagamento é visível na formação do cânone, na elaboração dos materiais didáticos e no ensino de literatura. A reflexão traz aportes de Bloch, Michelet, Compagnon, Proust, Barthes, Foucault e Dalcastagnè e demonstra que, nos tempos atuais, o ensino da literatura de autoria feminina é uma questão trazida pelos estudantes universitários e que os docentes cada vez mais são convidados a terem uma posição crítica em relação aos manuais.

Palavras-chave

Manuais de literatura francesa. Literatura e gênero. Ensino de literatura francesa.

³¹ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo . Professora Adjunta na cadeira de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Espírito Santo.

Introdução

As diferentes formas de expressão da mulher revelam-se um problema não resolvido no mundo atual. No campo da literatura e do seu ensino, não é diferente: historicamente, as mulheres têm sido alijadas dos lugares de poder e silenciadas na expressão de sua subjetividade. Um forte mecanismo de repressão dá-se no afastamento da linguagem escrita que lhes é, via de regra, imposto. Não por acaso, a escolarização lhes veio tardiamente e o acesso ao universo escrito lhes foi cerceado em vários aspectos: na própria capacidade de ler e escrever e no tipo de literatura que poderiam ler e escrever (BLOCH, 1995; MICHELET, 1862).

Concordamos com Tedeschi (2016, p. 154-155) quando afirma:

Durante muito tempo, a escrita e o saber estiveram – e ainda, talvez, continuem – relacionados ao poder e foram usados como formas de dominação e de exclusão de determinadas vozes que tentaram ecoar algum som em meio ao silêncio que era imposto para que se mantivesse a ordem social em uma sociedade de base falocêntrica, patriarcal, machista e sexista.

Tal é a razão pela qual mulheres participam menos que homens da vida literária e que seus escritos têm menor visibilidade na crítica e na história. A literatura e o campo literário carregam marcas de uma sociedade misógina em que mulheres são vistas como seres inferiores física e intelectualmente: naturalmente dadas ao trabalho doméstico, sem capacidade de fruição artística e cujo raciocínio é dominado e enviesado por sentimentos e alterações hormonais.

Nas aulas de literatura estrangeira, uma questão central diz respeito à escolha das obras a serem abordadas: a literatura é campo vasto, as poucas disciplinas que lhe são costumeiramente reservadas nos currículos formam trilha estreita. Para cada autor inserido no programa de uma disciplina, uma significativa quantidade de outros deve ser descartado do plano de ensino. Não se pode esquecer que tal decisão passa por critérios afetivos, políticos, ideológicos, éticos e estéticos e também pelas contingências materiais e estruturais da instituição de ensino.

Vale, nesse sentido, lançar um olhar sobre os materiais produzidos para o ensino de literatura francesa, no intuito de refletir sobre as questões de gênero envolvidas nesse fazer e, com base nessa reflexão, atuar para que as obras escritas por mulheres sejam mais lidas nas aulas de literatura francesa. Atualmente, é incontornável a reflexão sobre a desigualdade entre

a representatividade de autoria feminina e masculina nos manuais didáticos, porque os próprios estudantes trazem à sala de aula o desejo de estudarem as autoras.

No início dos anos dois mil, Christine Planté (2003) já observava que são raros os registros de mulheres nos livros de história da literatura francesa. Dez anos depois, o estudo lançado pelo Centro Hubertine Auclert trouxe dados precisos que demonstram que, nos manuais franceses do ensino secundário, as mulheres são invisíveis em todos os domínios: literatura, artes, filosofia, jornalismo (BRET; BERTON-SCHMITT, 2013). Tais constatações trazem em si uma série de cogitações sobre a relação entre a formação do cânone, a elaboração de materiais didáticos e o ensino.

Pensando nisso, pretende-se lançar luz sobre dois manuais elaborados para o ensino de literatura francesa: (1) *Os grandes autores franceses do programa*, coleção de André Lagarde e Laurent Michard, datada dos anos de 1950; e (2) *Littérature Progressive du Français*, três volumes de Nicole Blondeau, Ferroudja Allouache e Marie-Françoise Né, datados do início dos anos 2000. Trata-se de livros que costumam estar disponibilizados nas bibliotecas das universidades brasileiras e figurar nas bibliografias das disciplinas; por isso, é comum que estudantes brasileiros tenham contato com esses materiais.

Lançados em temporalidades diferentes (cerca de cinquenta anos separam uma coleção da outra) e cujo perfil dos autores diverge bastante (a primeira coleção foi elaborada por dois homens, enquanto a segunda foi concebida por três mulheres), os manuais podem nos dar a ver aspectos das exclusões de gênero perceptíveis no ensino de literatura francesa.

Literatura Francesa: contextos de ensino e materiais didáticos

Para dar início à discussão, vale a pena observar que existem contextos plurais para o ensino de literatura francesa: as escolas e universidades francesas; as escolas e universidades de países francófonos e as escolas e universidades de países não falantes do francês, dentre outros. Em todos eles, as contingências de diversas ordens determinam a construção do saber. No caso do Brasil, o ensino formal de literatura francesa está quase que completamente restrito a poucas universidades públicas.

São cada vez mais escassos os cursos de Letras com habilitação em francês e, quando há, os currículos destinam menor espaço às literaturas. Desse modo, a formação em literatura francesa é via de regra escassa e deficitária, o que representa uma dificuldade imensa para o trabalho dos professores, que lidam com estudantes sem (ou com poucos)

conhecimentos prévios de literatura francesa, que apenas começam a formar um repertório de leitura na graduação.

Outra dificuldade tem a ver com o material didático acessível ao ensino dessa literatura: os livros disponíveis não foram pensados especificamente para o contexto brasileiro; as bibliotecas têm dificuldade de se atualizarem à medida do tempo e das necessidades. Uma maneira de contornar esses obstáculos é recorrer às fontes virtuais e procurar materiais em *sites* especializados, revistas *on-line*, blogs e MOOCs. Ensinar e aprender na era da internet tem vantagens incomensuráveis.

Assim, o vasto arsenal útil ao ensino de literatura francesa disponível na internet é um poderoso aliado no processo de ensino-aprendizagem. Cabe ponderar que, seja qual for o suporte ou formato do material didático, é preciso observar em que medida a literatura de autoria feminina ganha visibilidade. Precisamos analisar os pressupostos éticos, estéticos, políticos e ideológicos que subjazem à seleção das obras. A análise parece-nos relevante na medida em que está ligada a toda uma discussão sobre a presença da mulher nos espaços tradicionalmente ocupados por homens.

Sabemos que não tem sido fácil para as mulheres ingressarem no mundo literário. Suas produções são criticadas (no sentido negativo do termo); pouco publicizadas; desacreditadas tanto pelos contemporâneos, quanto pela posteridade. Os manuais de ensino não foram, via de regra, pensados para que essa exclusão seja discutida junto aos estudantes e têm sido instrumentos de perpetuação desse *status quo*. Por isso, é fundamental que o professor de literatura francesa traga a discussão para a sala de aula, levando os alunos a pensarem nos fatores que levam ao silenciamento das mulheres nas diferentes esferas que compreendem a literatura e seu ensino.

Os grandes autores franceses do programa, de André Lagarde e Laurent Michard

Os grandes autores franceses do programa é um manual de ensino de literatura francesa concebido por André Lagarde e Laurent Michard, nos anos de 1950. Composto por seis volumes que pretendem contemplar a literatura francesa desde a Idade Média até o século XX, foi pensado para estudantes franceses da Escola Básica em preparação para o *Baccalauréat*. Nos anos de 1970, ainda era considerado o manual oficial por meio do qual se difunde o ensino da literatura na França (HALTÉ; PETITJEAN, 1974) e até os tempos atuais costuma ser referência para brasileiros de nível superior. Na época da publicação, a falta de

representatividade feminina era uma questão pouco considerada no ensino de literatura. Assim, não se estranha o fato de haver imensamente maior visibilidade a autores homens.

Os autores não tinham a perspectiva de leitores estrangeiros, nem de universitários em cursos de Letras, mas jovens franceses em formação inicial em literatura francesa, durante o percurso escolar. No “*Avant-Propos*” do livro dedicado ao século XIX (LAGARDE; MICHARD, 1955, p. [s.n.]), os autores declaram que o objetivo da coleção é o de “formar espíritos cultivados” por meio do estudo dos “maiores autores”. Nesse sentido, vale a pena observar quais são os autores considerados “maiores” e “grandes”, os formadores dos espíritos das novas gerações, e em que medida as mulheres ocupam o lugar de formadoras dos espíritos, das opiniões e do pensamento.

É evidente que a escolha dos “grandes autores” não é aleatória, mas expressa uma construção social em torno do cânone: Lagarde e Michard têm por base as leituras exigidas no exame de acesso ao ensino superior francês, ensinadas na escola. Os materiais didáticos refletem uma tradição do ensino de literatura e das práticas de leitura de uma sociedade. O que não se pode negar é que tais práticas estão imbuídas dos valores do patriarcado.

No volume dedicado à Idade Média, além de textos sem autoria definida, são lembrados os seguintes autores: os cronistas Villehardouin Joinville, Froissart e Commynes; as fábulas e os poemas de Marie de France; os romances de Béroul e de Chrétien de Troyes; a literatura satírica de Pierre de Saint-Cloud, Croix-en-Brie e Richard de Lison; o teatro de Arnoul Gréban, Jean Michel, Adam le Bossu; o lirismo de Jean Bodel, Colin Musset, Rutebeuf, Guillaume de Machaut, Christine de Pisan, Eustache Deschamps, Charles d'Orléans, François Villon; o *Roman de la Rose*, escrito por Guillaume de Lorris e Jean de Meung.

São vinte e um (21) homens citados e apenas duas (2) mulheres. Entretanto, haver apenas duas mulheres em cena em um palco com vinte e um homens não chega a causar estranhamento, dado o contexto da sociedade medieval, em que o universo da escrita era reservado aos homens das camadas mais altas da sociedade, quase que exclusivamente. Nesse caso, cabe ao docente levantar a discussão em sala de aula, mostrando aos estudantes a disparidade e apontando os fatores extraliterários que estão em seu fundamento.

O volume voltado ao século XVI traz capítulos sobre Marot, Ronsard, Calvin, Rabelais, Du Bellay, D' Aubigné, Monluc e sobre Montaigne e cita alguns outros autores como: Rémy Belleau, Jean-Antoine de Baïg, Jodelle, Du Barthes, Desportes, Bertaut, Du Perron, Robert Garnier, Antoine de Montchrestienm Saint-Gelais, Héorët, Maurice Scève. Nenhuma autora retratada na vida literária da época. As perguntas que ficam são: não houve

mulheres escritoras no século XVI francês? Não há nenhuma mulher a ser estudada pela posteridade? Nenhuma das obras escritas por mulheres é digna e representativa de seu tempo?

No livro dedicado ao século XVII, por sua vez, os homens também são maioria: Mallherbe, Mainard, Racan, Régnier, Théophile de Viau, Saint-Aimant, Tristan L'Hermite, Scarron, Cyrano de Bergerac, Furetière, Honoré d'Urfé, Descartes, Corneille, La Mothe de Vayer, Pierre Gassendi, Alexandre Hardy, Gabriel Naudé, Saint-Évremond, Pascal, Molière, La Fontaine, Bossuet, Racine, Boileau, La Rochefoucauld, Guez de Balzac, Le Cardinal de Retz, Saint-Simon, La Bruyère, Fénelon. Para as mulheres: um parágrafo sobre casamento e feminismo; algumas linhas para Mlle de Scudéry no capítulo consagrado aos preciosos e burlescos; um capítulo inteiro dedicado à Mme de La Fayette; algumas páginas à Mme de Sévigné no capítulo “Cartas e Memórias”.

Quanto ao século XVIII: Bayle, Fontenelle, Regnard, Le Sage, Marivaux, Sedaine, Buffon, Vauvenargues, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Ponpignan, Delille, Lebrun, Gilbert, Chénier, Beaumarchais, Mirabeau, Vergniaud, Danton, Robespierre, l'Abbé Prévost, Montesquieu, Voltaire, Diderot, alguns outros autores que contribuiram à Enciclopédia. Não há notícias de obras escritas por mulheres, no manual. Mais uma vez, é preciso tentar compreender o porquê do apagamento da escrita feita por mulheres e, mais que isso, pensar em formas de inserir as mulheres escritoras daquele tempo nos programas de ensino de Literatura Francesa do século XVIII.

No volume do século XIX, há capítulos inteiros consagrados aos autores: Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, Balzac, Stendhal, Mérimée, Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, os Goncourt, Zola, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. No capítulo sobre o romance idealista: Fromentin, Huysmann, Anatole France, Pierre Loti. Na explicação sobre o simbolismo: Laforgue, Samain, Moréas. No trecho reservado ao realismo e naturalismo, de novo: Flaubert, os Goncourt, Zola. Para ilustrar o Parnasse - além de Leconte de Lisle - Banville, Heredia, Sully Prudhome, François Copée. Quando o assunto é a crítica: Sainte-Beuve, Renan, Taine. Os exemplos de historiadores são Thierry, Tocqueville, Michelet, Fustel de Coulanges. No teatro, os nomes que surgem são: Hugo, Musset, Vigny, Théophile Gautier, Nerval, Sainte-Beuve, Maurice de Guérin, Lamennais.

Às autoras, o livro reserva pouquíssimo espaço: poucas páginas a respeito de Mme de Staël no início; alguma explicação sobre Mme Desbordes-Valmore entre os autores de teatro; a presença de Georges Sand ao lado de Balzac, Stendhal, Mérimée. Embora o século XIX seja marcadamente o século da escolarização massiva na França, o que implica haver cada vez mais mulheres inseridas no universo do texto escrito, a desigualdade entre o

reconhecimento do que é escrito por homens e mulheres não acompanha a entrada das mulheres na vida literária e desconsidera sua produção literária.

A disparidade entre a presença de autores homens e mulheres nos manuais é também visível no volume consagrado à primeira metade do século XX, onde os homens ocupam o espaço em proporções gigantescas. Quanto aos autores de poesia, figuram os herdeiros do Simbolismo Émile Verhaeren, Maeterlinck, Henri de Régnier, Francis Jammes, Saint-Pol-Roux; os “fantasistas” Jean-Marc Bernard, Francis Carco, Tristan Derême, Jean Pellerin, Léon Vérane, Léon-Paul Fargue, Paul-Jean Toulet, os unanimistas René Arcos, Georges Duhamel, Charles Vildrac, Jules Romains e o exotismo de Paul Claudel, J.-A Droin, Victor Ségalen, Valery Larbaud, Blaise Cendrars, André Salmon, além da figura única de Guillaume Apollinaire. Também são evidenciados Jacques Prévert, René Char, Henri Michaux, Saint-John Perse, Joe Bousquet, P.-J. Jouve, Pierre Emmanuel, La Tour du Pin, Jean-Claude Renard. Apenas duas páginas dedicadas à poesia feminina do início do século, nas quais se destaca a figura de Anna de Noailles. Cita-se Gérard d'Houville, Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus, Cécile Sauvage (cujas obras são associadas ao sentimentalismo e ao personalismo). Catherine Pozzi é considerada superior às demais, por ter “ambições viris”, ou seja, é a virilidade (característica do masculino) que os autores ressaltam como elemento positivo nas suas obras.

No teatro: Edmond Rostand, Octave Mirbeau, Jules Renard, Émile Fabre, Eugène Brieux, Paul Hervieux, François de Curel, Henry Bataille, Henry Bernstein, Georges de Porto-Riche, Maurice Donnay, Alfred Capus, Henri Lavedan, Abel Hermant, Georges Feydeau, Tristan Bernard, Robert de Flers, Armand de Caillavet, Georges Courteline, Alfred Jarry, Steve Passeur, Marcel Achard, Charles Vildrac, Paul Géraudy, Jean-Jacques Bernard, Édouard Bourdet, Jules Romains, Marcel Pagnol, Armand Salacrou, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Montherlant, François Mauriac. Nenhuma mulher.

Largarde e Michard mencionam as ideias filosóficas de Henri Bergson, Jean Jaurès e Charles Maurras e os ensaios críticos de Lanson, Julien Benda, Charles du Bos, Alain, André Maurois, Gabriel Marcel, André Malraux. Mais uma vez, nenhuma mulher. Em um capítulo sobre o Surrealismo: André Breton, Robert Desnos, Paul Eluard, Louis Aragon, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Pierre Reverdy e Jules Supervielle.

A lista do gênero romance é longa: Anatole France, Paul Bourget, Romain Rolland, Maurice Barrès, Jules Renard, Édouard Estaunié, Alain-Fournier, Valery Larbaud, Louis Hémon, Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, Jules Romains, Raymond Radiguet, Jean Giraudoux, Jacques Chardonne, Marcel Arland, Jacques de Lacretelle, Félix de

Chazournes, François Mauriac, Georges Bernanos, Marcel Jouhandeau, Julien Green, Henry de Montherlant, André Malraux, Antoine de Saint-Éxupéry, Henri Barbusse, Louis Aragon, Louis-Ferdinand Céline, Eugène Dabit, André Chamson, Georges Simenon, Maurice Genévoix, Ramuz, Jean Giono, Henri Bosco, Jean de la Varende, André Maurois e Marcel Aymé. Ganham capítulos inteiros Charles Péguy, Paul Claudel, Marcel Proust, André Gide e Paul Valéry, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Julien Gracq. Junto a esses nomes, apenas o de duas mulheres: Colette e Simone de Beauvoir.

Em suma, são cento e vinte e três (123) homens citados, ao lado de oito (8) mulheres. O quantitativo dá bem a medida da desproporção. Apenas oito mulheres dignas de menção em meio a cento e vinte e três homens renomados. São números que dizem respeito ao que se valoriza, e o que se valoriza na historiografia da literatura francesa foi escrito por homens. Pelo menos, o que se lia e o que se valorizava até os anos de 1950.

Ao se observar atualmente o conjunto dos seis volumes, com um olhar sensível às questões de gênero que permeiam as discussões literárias na atualidade, diante da divisão desigual da presença de mulheres e homens, fica bastante tangível o lugar ocupado pelas mulheres no campo literário e, conseqüentemente, no ensino da literatura. Os homens dominam quase todas as linhas da coleção, perpetuando uma tradição baseada na leitura de livros escritos por homens. Esse olhar é indispensável a docentes do século XXI.

Atualmente, mais do que transmitir conhecimentos acerca do cânone literário francês e levar os estudantes a formarem um repertório de leituras considerado incontornável na formação universitária, os professores de literatura francesa são convidados a trazerem para a sala de aula uma discussão ampla sobre a formação do cânone. Não se trata de deixar de reconhecer o valor das obras já consagradas, mas de ampliar o foco e descobrir, junto com os estudantes, a imensa e rica gama de produções femininas que deixaram de ser lidas tão somente pelos entraves enfrentados pelas mulheres no mundo da literatura.

***Littérature Progressive du Français*, de Nicole Blondeau, Ferroudja Allouache e Marie-Françoise Né**

Littérature Progressive du Français, de Nicole Blondeau, Ferroudja Allouache e Marie-Françoise, é uma coleção composta por três volumes divididos em níveis iniciante, intermediário e avançado. Foram publicados entre 2003 e 2005 e trazem a perspectiva das três mulheres que o compuseram: professoras de literatura francesa que trabalham com o ensino de língua, literatura e cultura francesa para imigrantes.

No “Avant-Propos” (BLONDEAU, ALLOUACHE, NÉ, 2004, p. 3), afirmam que os textos escolhidos para o manual, em sua maioria, são os chamados “clássicos”, ou seja, os que pertencem ao patrimônio literário francês, abrangendo todos os gêneros e são conhecidos da maioria dos alunos ao final do Ensino Médio. E acrescentam que há outros da literatura francófona e ainda outros que testemunham evoluções recentes da escrita literária.

Desse modo, revelam que não apenas se preocuparam em apresentar textos canônicos da França, mas também inserir a francofonia, o que representa uma novidade em relação à obra de Lagarde e Michard. Neste trabalho, o foco recai sobre a representatividade da autoria de mulheres e uma pista a respeito disso já está no próprio “Avant-Propos”, no qual as autoras adotam as grafias *auteure*, *écrivaine* e *professeure*. Trata-se de palavras tradicionalmente utilizadas, em língua francesa, apenas na sua forma masculina: o uso do feminino é indicativo de uma sensibilidade à representatividade da mulher no uso da língua. Espera-se que tal sensibilidade repercuta também na seleção de autores elencados no manual proposto por elas.

A coleção *Littérature Progressive du Français* é bastante encontrada em bibliotecas de universidades brasileiras e indicada como material didático em muitos programas de ensino nos cursos de literatura francesa de universidades que preservam tal disciplina. Por isso, vale a pena debruçar-se sobre seu conteúdo e pensar nas permanências e inovações no ensino da literatura francesa.

Considerando o período medieval, as autoras citam duas mulheres e dois homens, além de alguns textos sem autoria identificada: Christine de Pisan, Villon, Marie de France, Chrétien de Troyes. Em números absolutos, não se vê evolução entre a presença de mulheres na literatura francesa produzida na Idade Média registrada no manual de Lagarde e Michard e no manual de Blondeau, Allouache e Marie-Françoise. Nas duas coleções, as figuras de Marie de France e Christine de Pisan são lembradas. Mas quando olhamos em números relativos, a representatividade feminina é assegurada, posto que 50% do total de autores mencionados são mulheres. Isto é, diante da restrição no quantitativo de autores abordados, preferiu-se proporcionar um equilíbrio entre homens e mulheres.

Quanto ao contexto do século XVI, são mencionados(as): Marot, Ronsard, Rabelais, Louise Labé, du Bellay, Montaigne. O saldo é de uma mulher em meio a cinco homens. Observamos aqui um avanço em relação ao manual de Lagarde e Michard, que não tratava de autoras mulheres no período. Mesmo assim, a representatividade da mulher não está em equilíbrio com a dos homens, o que é significativo não apenas de uma escolha das

autoras em relação ao que ensinar no manual, mas também da sociedade do século XVI, quando as mulheres eram alijadas do campo intelectual e artístico.

A exclusão das mulheres é uma marca da tradição literária ocidental e, por óbvio, os manuais tendem a replicar essa realidade. Em relação ao século XVII, as autoras trazem à baila: La Fontaine, Molière, Racine, La Bruyère, Corneille, Mme de la Fayette, Marguerite de Navarre, Pascal, Mme de Sévigné. Assim, o resultado da somatória é de três mulheres e seis homens. Mais uma vez, em números absolutos, a presença de mulheres neste manual não difere do manual elaborado nos anos 1950. Lá e cá, três mulheres são presentificadas. A diferença está no fato de que eles haviam selecionado Mlle de Scudéry, Mme de La Fayette e Mme de Sévigné, enquanto o manual mais moderno não apresenta Mlle de Scudéry, mas Marguerite de Navarre. Em termos proporcionais, é significativo o avanço em relação ao manual de Lagarde e Michard, considerando a presença de mulheres escritoras, uma vez que 1/3 dos autores citados são mulheres.

Para a literatura do século XVIII, são lembrados(as) Montesquieu, Rousseau, Diderot, Voltaire, Marivaux, Mme Roland, Laclos, Beaumarchais, Fanny de Beauharnais. Entre sete homens, duas mulheres figuram como autoras dignas de serem estudadas. Nenhuma autora constava na seleção de Lagarde e Michard. Logo, trata-se de um passo à frente no intuito de incluir autoras nos manuais didáticos e, por extensão, também nos programas de ensino.

Em relação ao século XIX, o manual faz uma seleção bastante sucinta de autores(as), diante da efervescência literária da época. São elencados(as): Musset, Mérimée, Balzac, Hugo, Nerval, Sand, Desbordes-Valmore, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Zola, Flaubert, Maupassant, Vallès, Jarry, Lamartine, Stendhal, Dumas (pai), Chateaubriand, Théophile Gautier. Duas mulheres cercadas por dezoito homens considerados representativos. Em especial, resente-se a falta de Mme de Staël. Nessa perspectiva, não se pode considerar que o manual mais moderno, elaborado cerca de meio século depois do manual de Lagarde e Michard, traga progressos relevantes no tocante à presença feminina.

O século XX, por sua vez, apresenta um quantitativo de mulheres importante: vinte e três mulheres ao lado de cinquenta e quatro homens.

São citados: Proust, Cendrars, Apollinaire, Céline, Cocteau, Claudel, Anouilh, Camus, Prévert, Vian, Éluard, Soupault, Cohen, Sagan, Gary, Sartre, Tardieu, Yourcenar, Claude Roy, Sarraute, Le Clézio, Mariama Bâ, Azouz Begag, Maryse Condé, Assia Dejebar, Annie Ernaux, Boris Gamaleya, Taos Amrouche, Miss-Tic, Amélie Nothomb, Almadou Kourouma, Pascal Quignard, Yasmina Reza, Dai Sijie, Érik Orsenna, Éric-Emmanuel

Schmitt, Fred Vargas, Gide, Colette, Breton, Aimé Césaire, Ionesco, Beckett, Aragon, Butor, Simone de Beauvoir, Andrée Chédid, Perec, Duras, Daniel Pennac, Patrick Chamoiseau, Modiano, Nina Bouraoui, Nancy Huston, Michel Tournier, Anna de Noailles, Robert Desnos, Henri Michaux, Jean Giraudoux, Michel Leiris, Francis Ponge, Jacques Roumain, René-Guy Cadou, Mohamed Dib, Léopold Sedar Senghor, Raymond Queneau, Aminata Sow Fall, Pierre Michon, Marie Redonnet, Amin Maalouf, Bernard-Marie Koltès, Didier Daeninckx, François Cheng, Marie Ninier, Agota Kristf.

É considerável que um número expressivo de mulheres sejam tratadas na coleção. Isso parece estar ligado tanto à sensibilidade das autoras quanto a garantir a presença de mulheres na expressão da literatura francesa e francófona (isto fica óbvio no fato de que muitas autoras da francofonia figuram no manual) e à efetiva maior participação das mulheres no campo literário, no decorrer do século XX. Some-se a isso o clamor da sociedade pela visibilidade das mulheres em todos os espaços, sejam eles literários, educativos, políticos.

Ao nos voltarmos para a coleção *Littérature progressive du français*, tendo o foco na representatividade de mulheres, observa-se que o ensino de literatura francesa vem apresentando mudanças em relação à presença de autoras mulheres, embora a história da literatura francesa seja prioritariamente masculina. O cânone é masculino, assim como todos os espaços de poder e de expressão da subjetividade, porém, existe cada vez mais um apelo para que as mulheres também sejam lidas e estejam presentes nos manuais e nas aulas de literatura francesa.

Autoria, ensino do cânone e silenciamento da subjetividade da mulher

É comum haver discursos que questionam a pertinência da discussão sobre a representatividade da mulher no ensino de literatura. Há uma certa ideia de que a escolha das obras a serem ensinadas deve ter como único critério a sua qualidade literária, sem que essa seleção passe por qualquer crivo vinculado a fatores extraliterários (o politicamente correto, a representatividade das minorias). Esse argumento ganha força somado ao fato de que está arraigado em nossa prática pedagógica, os estudantes ainda em formação de repertório precisam conhecer o cânone.

Na constituição de nossa sociedade, os processos históricos e culturais fizeram com que as vozes das mulheres fossem apagadas dos espaços institucionais e literários. Por isso, o cânone formou-se por obras escritas por homens, cujas visões de mundo e sensibilidades estéticas expressas partem do ponto de vista de sujeitos sócio-históricos que

veem, sentem e analisam o mundo de acordo com o lugar que ocupam no tempo e no espaço em que vivem.

Sobre a importância de se inserir a autoria feminina nas aulas de literatura francesa, concordamos com Tedeschi, quando afirma:

Feministas assumidas ou não, as mulheres forçam a inclusão dos temas que falam de si, que contam sua própria história e de suas antepassadas e que permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização. De certo modo, o passado encoberto pela névoa das representações hegemônicas precisava ser reinterrogado a partir de novos olhares e problematizações, através de outras ferramentas interpretativas, criadas fora do modelo androcêntrico das ciências humanas e sociais. (TEDESCHI, 2016, p. 154)

Não raro, a mulher é representada na literatura a partir de um olhar masculino, que não tem a vivência da existência como mulher e lança projeções acerca da experiência do feminino. O homem pode criar imagens belas e tocantes, sensíveis e potentes, mas sempre a partir de uma abstração e de uma visão em perspectiva sobre o universo feminino. Nesse sentido, importa pensar na questão da autoria, uma vez que ela pode ser determinante na pluralidade de expressões e sensibilidades humanas na transmissão de conhecimentos, valores culturais, fruição estética e constituições subjetivas.

Na crítica literária francesa, o elemento “autor” é um dos pontos mais controversos dos estudos literários (COMPAGNON, 1998); há um fecundo debate sobre a autoria, que se manifesta em abordagens que vão desde uma análise biográfica de obras literárias, atrelando diretamente a produção do texto à expressão de um indivíduo (modelo bastante desenvolvido no século XIX), até análises que se prendem à estrutura da obra, sem considerar os dados da vida pessoal de quem a escreveu ou do contexto de produção.

Compagnon (1998) lembra que Sainte-Beuve inaugurara a corrente crítica de viés biográfico que vigorou no século XIX, ao estabelecer uma relação direta entre autor e obra, bem compreendida como manifestação de um espírito. Assim, a intenção da sua crítica era a de buscar o particular de cada indivíduo expresso nas obras literárias. A crítica do século XX, por sua vez, envereda por outro caminho, ao prescindir a experiência pessoal do autor. Marcel Proust, com seu *Contre Sainte-Beuve* (1909/1954), foi um dos primeiros a separar a voz que se coloca no texto e a pessoa que segura a pena. E os anos de 1960 e 70 foram emblemáticos ao decretarem a “morte do autor”, haja vista as ideias de Roland Barthes (2004) e de Michel Foucault (2002).

Compagnon (1998) faz um levantamento das linhas mais tradicionais e mais modernas do pensamento crítico (a Filologia, o Positivismo, o Historicismo, os Formalismos

russo e francês, o *new criticism*) e observa que a figura do autor ocupa em todas elas lugar privilegiado no sentido de buscar respostas para as seguintes perguntas: interessa o papel do autor para a literatura? Há importância da relação entre o autor e seu texto para o estudo ou fruição da obra? O autor tem responsabilidade sobre o sentido de sua obra?

Refletir sobre a autoria e as discussões já travadas no campo teórico permite observar que tanto no processo de consagração de obras literárias, quanto no ensino de literatura, as cartas estão sobre a mesa e novas indagações podem surgir à medida que avançam os debates em torno do objeto literário, sempre em relação com o mundo no qual é concebido, lido, consagrado ou refutado.

Se, grosso modo, já foi decretada a “morte do autor”, se a obra literária ganha independência em relação a quem a escreveu, se a análise biográfica de obras é algo já superado na crítica, então, faz diferença que os textos a serem lidos, comentados e ensinados sejam escritos por mulheres ou por homens, por brancos ou por negros, por heterossexuais ou por homossexuais, por europeus ou por africanos, latino-americanos ou asiáticos? Em outras palavras: a autoria feminina deve ser um problema para quem faz crítica literária e uma preocupação no horizonte de reflexões dos professores de literatura?

Diante das indagações, vale a pena pensar inicialmente no cenário brasileiro. Os estudos coordenados por Regina Dalcastagnè (2012) apontam para a homogeneidade do campo literário brasileiro, à medida que autores e personagens são predominantemente (quase exclusivamente) homens, brancos, provenientes da classe média e moradores de grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, os quais expressam discursos facilmente legitimados, ao passo que mulheres são silenciadas, estereotipadas, idealizadas, prostituídas e domesticadas. No contexto francês, não é diferente. Em 2015, Elisa Maudet constatou que são raras as autoras presentes nos programas do ensino básico francês e que os professores e professoras entrevistados por ela nunca sequer haviam questionado a falta de obras escritas por mulheres em seus programas.

Tais estudos podem abrir caminhos para pensarmos na relação entre cânone, ensino de literatura e representatividade da mulher no campo literário. Se, no campo da teoria, a questão da autoria vem sendo debatida e questionada, no campo do ensino, o autor sempre foi figura central. A centralidade do autor está deflagrada tanto na organização de Lagarde e Michard, quanto na organização de Blondeau, Allouache e Né. Sobre o manual dos anos 50, Halté e Petitjean (1974, p. 45) afirmavam: “O foco é evidentemente colocado, não sobre os textos produzidos, mas sobre os autores-criadores. A história literária não é a história da

literatura como seu nome parece indicar, mas a história de certos homens ditos autores” (tradução nossa).

A literatura não está alheia à vida e, ainda que não fale do mundo, nem imite a realidade, existe neste mundo e é lida nesta realidade que se nos apresenta, como conclui Compagnon (1998). E a realidade da vida cotidiana é injusta para com as mulheres, assim como os mecanismos de divulgação, recepção e consagração de obras literárias o são. Mais uma vez, trazemos as palavras de Tedeschi:

As contribuições que os estudos de gênero nos últimos tempos têm dado às ciências humanas e sociais são inquestionáveis, pois, além de tirarem as mulheres da invisibilidade do passado, levantaram um conjunto de questões e reflexões metodológicas importantes. Essas pesquisas apontam para a necessidade de se historicizar os conceitos e categorias analíticas que nos foram delegados pelas narrativas tradicionais, levando-nos ao desafio de captar as transições dos modelos interpretativos da história e alimentar uma nova experiência social crítica em relação aos tradicionais paradigmas culturais hegemônicos masculinos (...). (TEDESCHI, 2016, p. 154)

Nessa perspectiva, ler obras escritas por mulheres configura-se como um ato de resistência e de ruptura contra uma ordem estabelecida. Trata-se, por exemplo, de estranhar um programa de ensino de literatura francesa que traga apenas obras de homens como leituras fundamentais. Trata-se de lançar luz sobre questões tidas muitas vezes como pontos pacíficos: que obras abordar e por quê? Por que determinadas obras e não outras? Em que medida impor obras a serem lidas ou deixar que os estudantes sejam autônomos para escolher? Em que medida se deter no cânone?

No caso das universidades brasileiras, em que a grande maioria dos estudantes chega à graduação em Letras sem conhecimentos prévios do cânone da literatura francesa, é grande a propensão a restringir o programa a autores canônicos, numa tentativa de garantir uma formação basilar sólida, apresentando-lhes obras consideradas fundamentais de cada período. A consequência dessa escolha pode resultar na perpetuação de um ensino de literatura eurocentrado, masculino e branco.

É provável que os professores de literatura francesa tenham que abrir mão de certos paradigmas e dessacralizar o cânone se quiserem quebrar com o silenciamento da voz da mulher na tradição literária. O ensino da literatura é uma das instâncias propícias ao questionamento dos *status quo* da sociedade e dos valores perpetuados no campo literário. É o lugar onde se pode problematizar um cânone formado pela classe e pelo gênero dominantes e refletir sobre os fatores políticos e ideológicos envolvidos nessa seleção. É lugar onde se pode

mensurar em que medida o cânone consegue impactar estudantes de contextos tão diversos e se pensar nos fatores da equação que calcula o valor das obras literárias.

Autores como Halté e Petitjean (1974, p. 46) nos ajudam a observar que o manual de Lagarde e Michard, por exemplo, ainda que seja volumoso, deixa de lado uma série de autores considerados importantes para a historiografia literária francesa e, além disso, limitam-se à literatura nacional. Dizem os autores:

Um rápido recenseamento mostra que não há em nenhuma parte menção aos textos de Gassendi, d'Hollbach, Sade, La Mettrie, Meslier, Cazotte, Saint Martin, Helvetius, Lutrémont, Vallès, Potier, Vaillant, Nizan, Bataille ... Quanto aos autores estrangeiros, seus textos são inexistentes. Faz-se crer que os textos literários não ultrapassam fronteiras, que só existe a literatura nacional. (tradução nossa)

São deveras ricas as reflexões de Halté e Petitjean sobre os critérios de seleção dos autores constantes no manual de Lagarde e Michard. Eles discutem se os nomes notórios ganham lugar nos manuais de ensino ou se, ao contrário, por estarem nos manuais de ensino é que ganham notoriedade. E questionam se os estudantes franceses leem Corneille, porque sua obra corresponde a necessidades culturais, ou se leem porque o manual impõe a leitura. Para Halté e Petitjean (1974), este é um ponto nevrálgico da configuração de uma cultura, por isso, refutam o argumento de que estão nos manuais as obras e autores consagrados pela posteridade. Entretanto, curiosamente, os críticos não ressentem a falta de nenhuma escritora.

Mais uma vez, trazemos à baila a discussão sobre o valor de uma obra, na obra de Compagnon (1998). Para ele, o valor das obras não é devido apenas a critérios objetivos e relativos às características do texto literário, mas a elementos sociais, éticos, estéticos, existenciais, religiosos, filosóficos e ideológicos, todos extraliterários. Assim, o que faz com que mulheres não figurem entre o cânone literário não tem a ver necessariamente com a qualidade do texto escrito, mas com a misoginia da sociedade ocidental, que exclui as mulheres dos lugares de fala e de poder.

Ao se dar visibilidade a textos escritos por mulheres, questiona-se o cânone, descortina-se um universo a mais, quebram-se paradigmas discursivos e identitários, difundem-se perspectivas plurais de mundo, abre-se a sensibilidades múltiplas, expõe-se o novo, movimenta-se a tradicional referência dos discursos, porque o mundo passa a ser contemplado, apreendido e narrado a partir de outros pontos de vista.

Nesta esteira de pensamento, nos últimos tempos têm surgido manuais com o objetivo de darem a ver as obras escritas por mulheres. Um exemplo é *Écrivaines du XIX^e siècle* (HARBEC; BOURBONNAIS, 2020), que lança luz sobre os escritos das mulheres pioneiras do século XIX, ilustrando as dificuldades impostas a elas na vida literária do tempo.

Conclusão

O objetivo deste artigo foi o de discutir a presença de autoras mulheres no ensino de literatura francesa, a fim de refletir sobre questões de gênero envolvidas na formação do cânone, na elaboração dos materiais didáticos e no ensino de literatura. Para tanto, trouxemos como exemplo dois manuais concebidos em temporalidades distintas e que são bastante utilizados por professores de literatura francesa na realidade brasileira.

Les grands auteurs du programme foi elaborado nos anos de 1950 por André Lagarde e Laurent Michard; *Littérature Progressive du Français*, por sua vez, foi lançado nos anos 2000, por Nicole Blondeau, Ferroudja Allouache e Marie-Françoise Né. O primeiro revela-se prioritariamente formado por autores homens, enquanto o segundo traz avanços no sentido de garantir que mulheres sejam representadas na historiografia literária. Os avanços parecem estar relacionados a dois fatores: (1) ao contexto de um mundo mais sensível à inclusão das mulheres em diferentes espaços sociais e (2) à condição das autoras do manual - mulheres sensíveis ao universo da francofonia e professoras voltadas para o ensino de literatura para imigrantes.

Essa discussão passa por inquietações que não apenas tangenciam, mas estão no centro dos estudos literários. Historicamente, costuma-se refutar reflexões dessa natureza, argumentando-se que a consagração das obras a serem ensinadas está relacionada à estrutura ou ao estilo das obras. É comum ouvirmos que não se pode valer de valores de ordem ideológica e política na decisão sobre o que será ensinado. Nesse sentido, os apontamentos de Compagnon (1998) foram valiosos para nossas ponderações.

A discussão aponta para a necessidade de se repensar os programas de ensino de literatura em língua francesa. Atualmente, vive-se um momento histórico propício para o questionamento de um cânone quase exclusivamente masculino (o que é perpetuado pelos programas escolares e pelos manuais didáticos) e tentar contribuir para que obras escritas por mulheres sejam mais lidas.

Dessa forma, as aulas de literatura francesa - apoiadas por manuais que propiciam a leitura de autoria feminina - poderão afirmar-se como caminhos horizontais, plurais e transversais na abordagem do texto, ao revelarem histórias reprimidas, ao subverterem o cânone, ao proporem resistências à imposição opressiva do patriarcado.

Concordamos com Bret e Berton-Schmitt (2013), quando afirmam que muitos estudos têm atestado que muitas mulheres foram autoras e artistas célebres em seu tempo, mas que a história as esqueceu. Para as autoras, o manual escolar (acrescentamos aqui os

universitários também) poderiam servir como uma oportunidade para que tais mulheres saiam do esquecimento e sejam valorizadas. Além disso, os manuais são excelentes exemplos para explicar o processo de exclusão e falar da disparidade entre homens e mulheres na literatura.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-70.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BLOCH, Harold. **Misoginia Medieval e Invenção do Amor Romântico Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 1995.

BLONDEAU, Nicole; ALLOUACHE, Ferroudja. **Littérature progressive du français: avec 600 activités : niveau avancé**. [Paris]: CLE International, 2005.

BLONDEAU, Nicole; ALLOUACHE, Ferroudja; NÉ, Marie-Françoise. **Littérature progressive du français: avec 600 activités : niveau débutant**. [Paris]: CLE International, 2004.

BLONDEAU, Nicole; ALLOUACHE, Ferroudja; NÉ, Marie-Françoise. **Littérature progressive du français: avec 600 activités : niveau intermédiaire**. [Paris]: CLE International, 2003-2004.

BRET, Marie-Lou; BERTON-SCHMITT, Amandine. Une extrême invisibilité des femmes dans l'ensemble des manuels étudiés. In: _____. **La représentation des femmes dans les manuels de français**. Paris: Centre Hubertine Auclert, Études, nov. 2013, p. 18-20. Disponível em: < https://www.centre-hubertine-auclert.fr/sites/default/files/images/etude_2013_francais_cha_web.pdf >. Acesso em: 19 jun. 2022.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro/Vinhedo: Editora da Uerj/Editora Horizonte, 2012.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002.

HALTE, Jean-François ; PETITJEAN, André. Pour une théorie de l'idéologie d'un manuel scolaire. Le Lagarde et Michard : le cas Diderot. **Pratiques : linguistique, littérature, didactique**, n°1-2, 1974. pp. 43-64. Disponível em : <

https://www.persee.fr/docAsPDF/prati_0338-2389_1974_num_1_1_899.pdf. Acesso em : 05 set. 2022.

HARBEC, Valérie; BOURBONNAIS, Guy. **Écrivaines du XIX^e siècle**. Paris: Beauchemin, 2020.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **Les grands auteurs français du programme**. Paris: Bordas, Collection Textes et Littérature, 1955. (vol. I a VI).

MAUDET, Elisa. Les Femmes des Lettres. Ces grandes oubliées des programmes. **Libération**, 24 de abril de 2015 [http://www.liberation.fr/societe/2015/04/24/les-femmes-de-lettres-ces-grandes-oubliees-des-programmes_1246485 - acesso em: 20 de setembro de 2017].

MICHELET, Jules. **La Sorcière**. Paris: Dentu et Hetzel, 1862.

PLANTÉ, Christine. La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? **Revue d'histoire littéraire de la France** 2003/3 (Vol. 103), p. 655-668. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm> >. Acesso em: 13/05/2020

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Paris: Gallimard, 1954.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres.

Ráido, Dourados, MS, v.10, n.21, jan./jun. 2016, pp. 153-164.

Les manuels d'enseignement de littérature française: une discussion sur le genre, le canon et l'enseignement

Résumé

Dans ce travail, on propose faire une discussion à propos des rapports entre le genre, le canon et l'enseignement, ayant comme point de départ les deux manuels suivants: *Les grands auteurs du programme*, élaboré dans les années 1950 par André Lagarde et Laurent Michard; et *Littérature Progressive du Français*, élaboré dans les années 2000 par Nicole Blondeau, Ferroudja Allouache e Marie-Françoise Né. Ces manuels sont assez diffusés au Brésil. Le but c'est d'y observer la visibilité des écrivaines et, ainsi, faire déclencher des réflexions sur l'effacement des œuvres écrites par des femmes tout au long de l'histoire littéraire française. Tel effacement est visible dans la formation du canon, dans les manuels didactiques et dans l'enseignement de littérature. L'article compte sur les travaux de Bloch, Michelet, Compagnon, Proust, Barthes, Foucault et Dalcastagnè, parmi d'autres, et démontre que, aujourd'hui, l'enseignement d'une littérature faite par des femmes c'est un sujet apporté par les étudiants universitaires et les professeurs de littérature française sont de plus en plus invités à faire face aux manuels d'une façon critique.

Mots clés

Manuels de littérature française. Littérature et genre. Enseignement de littérature française.

A atuação da liberdade schilleriana em Maria Stuart

Universidade Federal de Minas Gerais
Tiago Carvalho³² | Página 129

Resumo

Neste artigo, forneço uma leitura da peça *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, a partir da noção de liberdade imanente ao seu pensamento. Tal noção, apesar de ter raízes em ideais kantianos, é original em relação à do filósofo predecessor de Schiller. Schiller argumenta que o sublime, efeito estético de uma tragédia, tem capacidade de influenciar a dimensão ética da vida humana ao nos fazer livres. Stuart, protagonista da peça, é a representação dessa noção schilleriana de liberdade.

Palavras-chave

Idealismo alemão. Schiller. Liberdade. Trágico. Sublime.

Roberto Machado, em *O nascimento do trágico*, fala que o pensamento alemão da virada do século XVIII para o XIX “começou por ser, em grande parte, uma reflexão sobre o kantismo ou, mais especificamente, uma tentativa de completar, ultrapassando-o e radicalizando-o, o projeto kantiano” (2006, p. 48). É assim que, continua Machado, “o tema da reconciliação das oposições ou da superação das distâncias ou cisões estabelecidas por Kant (...) é evidente em Schiller” (2006, p. 48). Machado também afirma que é “do encontro de um grande dramaturgo como Schiller com a filosofia de Kant (...) que nasce a primeira filosofia do trágico, uma reflexão filosófica original que criou um tipo novo de pensamento sobre a tragédia” (2006, p. 54). Na obra de Schiller, seja em ensaios mais curtos e específicos, como nos textos sobre o sublime, o patético e a arte trágica, sejam em ensaios mais abrangentes e longos, como em *Poesia ingênua e sentimental*, *Sobre graça e dignidade* ou até mesmo nas *Cartas para a educação estética do homem*, encontra-se, com frequência, o esforço do autor para tentar reconciliar as antinomias em torno das quais giram vários dos conceitos trabalhados por ele.

³² Doutorando na Universidade Federal de Minas Gerais em Letras - Literaturas de Língua Inglesa.

Poesia ingênua e sentimental apresenta o problema da antinomia entre o real e o ideal por meio da oposição entre o ingênuo e o sentimental. Segundo Schiller, a poesia ingênua distingue-se da sentimental “por referir a Idéias o estado real em que esta última permanece e por aplicar Idéias à realidade” (1991, p. 83). Márcio Suzuki, na introdução ao texto de Schiller, explica que o poeta ingênuo desconhecia “o fato de que a natureza pudesse vir a ser consagrada como um Ideal” (1991, p. 37). É, portanto, “nesse ponto – a busca consciente de um Ideal do gênero humano – que reside a ‘superioridade’ do sentimental em face do ingênuo” (1991, p. 37). No entanto, ainda que este traço reflexionante do sentimental lhe confira uma certa “superioridade”, ele não goza de uma primazia absoluta. “Enfim, nem o ingênuo subordina-se ao sentimental, nem este àquele, mas ambos estão numa relação de ‘subordinação coordenada’” (1991, p. 38). Sendo assim, a tarefa que, segundo Constantino Luz Medeiros, “se impõe ao poeta sentimental em sua atividade reflexionante é a unificação entre a arte e a natureza no âmbito da poesia” (2018, p. 46). Medeiros também explica como Schiller aborda o satírico, o elegíaco e o idílico (ou seja, as maneiras de sentir do poeta sentimental) de acordo com a relação que estabelecem com o real e o ideal: “De acordo com a relação entre real e o ideal, a sátira representa a contradição entre a realidade e o ideal; a elegia é a expressão do prazer na natureza; enquanto o idílio unifica o real e o ideal, a natureza e a arte” (2018, p. 47). É, portanto, por meio da junção entre o ideal e o real, da reflexão e da natureza, do sentimental e do ingênuo que é possível atingir o “Ideal da bela humanidade”, como afirma o próprio Schiller: “temos de admitir que, considerados unicamente por si, nem o caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o Ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união de ambos” (1991, p. 101). Nas palavras de Suzuki, por fim, “a terceira espécie de poesia constitui uma idealidade inalcançável (...), o princípio que possibilita pensar toda produção poética sem nenhum critério *exclusivo* e sem valorização unilateral da maneira grega ou romântica” (1991, p. 40).

Em *Sobre graça e dignidade*, Schiller tenta, por meio dos conceitos de graça e dignidade, superar a divergência existente entre a ética e a estética. O autor explica que a graça ocorre quando existe harmonia entre o ético e o estético, ou seja, entre o racional e o sensível. Portanto, o homem obedece harmoniosamente à razão somente quando a perfeição ética “brota de sua humanidade inteira como o efeito unificado de ambos os princípios” (2008, p. 38), ou seja do sensível e do racional. Já a dignidade ocorre quando tal harmonização não está presente. Ao ser alvo do afeto (da dor, do sofrimento), o homem expressa a dignidade quando submete o sensível ao racional, demonstrando a autonomia deste: “O domínio dos impulsos pela força moral é a *liberdade do espírito* e a sua expressão

no fenômeno se chama *dignidade*” (2008, p. 49). Por fim, Schiller revela o que ele entende ser uma expressão completa da humanidade: “Se graça e dignidade, aquela ainda sustentada pela beleza arquitetônica, esta, pela força, estão *unidas* na mesma pessoa, logo, a expressão da humanidade é consumada nela” (2008, p. 55). Tal conclusão é bem semelhante àquela encontrada no ensaio “Sobre o sublime”, contido em *Friedrich Schiller*, em que Schiller afirma que apenas “quando o sublime se conjuga ao belo, e quando formamos a nossa receptividade para ambos na mesma medida, somos cidadãos perfeitos da natureza” (2011, p. 73).

Anatol Rosenfeld explica que a busca e formulação do equilíbrio entre os opostos é a preocupação constante não só dos dois textos de Schiller anteriormente tratados, mas também em *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, em cujo texto introdutório à edição de 1963 se encontra esse comentário. Comentando *Poesia ingênua e sentimental*, Rosenfeld explica que a poesia ingênua é dirigida para a realidade dada, ao passo que a sentimental é inspirada pela ideia e pelo ideal de uma realidade perdida. Entretanto, um retorno à ingenuidade dos antigos é impossível. O impulso fundamental das *Cartas* é, portanto, de forma a resolver tal impasse, o da conciliação, da síntese das antíteses (1963, p. 13-4). Ainda sem seu texto, Rosenfeld explica que “Kant concebeu, entre a função teórica do nosso intelecto (...) e a função prática da nossa razão (...), uma terceira função, inteiramente autônoma, intermediária entre as outras. Esta terceira função, numa das suas especificações, constitui o gosto estético” (1963, p. 16-7), tratada na *Crítica da faculdade de juízo*. Assim, continua Rosenfeld, “as *Cartas* exaltam a educação estética e o ‘terceiro caráter’ (o estético) como *meio transitório* para chegar-se ao estágio moral, para transformar os postulados morais em ‘praxis’ cotidiana” (1963, p. 21). Por fim, Rosenfeld conclui, afirmando que Schiller almeja não um retorno à natureza original, mas um novo “estado natural” em que todo o desenvolvimento espiritual e moral esteja contido: “a necessidade física e a necessidade moral se unem também numa necessidade superior que é a verdadeira liberdade, constituída pelo conhecimento e pela aceitação autônomos das leis eternas” (1963, p. 23).

Deve-se pontuar, no entanto, que, como aponta Suzuki em “O belo imperativo” (texto introdutório a *A educação estética do homem*, edição de 1995), uma liberdade promovida pelo gosto estético associado à beleza não deve ser confundida com liberdade encontrada na razão prática. Segundo Suzuki, “no impulso lúdico, o homem não desfruta da liberdade moral *strictu sensu*, mas de uma liberdade em meio ao mundo sensível. No juízo estético, a razão empresta a sua autonomia ao mundo sensível” (1995, p. 17) – o próprio Schiller reitera tal distinção entre liberdade estética (da beleza) e liberdade moral (do sublime) no ensaio “Sobre

o sublime”, contido em *Friedrich Schiller*. Há ainda uma terceira espécie de liberdade, originalmente conceituada por Schiller, a que se refere Rosenfeld em sua última citação, sobre a qual trata este ensaio e que será melhor discutida posteriormente.

Em “Sobre o sublime teórico em Schiller e o espírito trágico do idealismo transcendental”, contido em *Limites do belo*, Ricardo Barbosa, citando Pascal, explica como o espanto diante da infinitude da natureza se relaciona com a visão trágica do mundo, que se origina no pensamento moderno: “Sabemos como Pascal reagiu à nova imagem da natureza: ele se disse apavorado com o silêncio dos espaços infinitos (...). Esse sentimento de desconforto expressa um aspecto significativo da visão trágica do mundo que emerge no pensamento moderno” (2014, p. 86). E essa visão é consequência da tomada de conhecimento dos limites do conhecimento humano. O esforço que Kant realiza, com sua obra, é uma tentativa de justificar como a razão é capaz de manter sua autonomia diante da infinitude da natureza, ou seja, como o “abismo entre o mundo da natureza e o da liberdade pode ser *superado* (e este é o seu momento sublime), (...) [ainda que ele compreenda] que este abismo não pode ser *suprimido* (sendo esta a sua nota trágica)” (2015, p. 59). Mais adiante, Barbosa explica que a “arte trágica é uma arte do sublime porque retira toda sua força do conflito entre a sensibilidade e a liberdade e da superação espiritual deste conflito” (2014, p. 100). Assim, em “sua acepção mais ampla, o trágico se deixa ver como uma determinação da natureza humana, e mesmo como a sua condição enquanto uma ‘natureza mista’” (2014, p. 100-1). Mais à frente, Barbosa afirma que o “motivo central de todo o pensamento de Schiller, no qual se adensa todo o sentido do trágico, é a conciliação do homem consigo mesmo” (2014, p. 101). E tal conciliação resulta da liberdade da vontade humana.

No artigo “Freedom and Autonomy in Schiller”, Sabine Roehr argumenta que, por mais que o lastro do pensamento de Schiller se apoie sobre o kantismo, o poeta vai além da simples aplicação de ideias kantianas e estabelece uma diferença crucial. Essa diferença reside no fato de que a liberdade da razão não necessariamente corresponde à obediência da lei moral, mas sim à autonomia da vontade humana em relação a esta mesma lei moral: “Such a will [vontade] would be autonomous in a sense different from Kant’s, it would show an independence that defies the dictates of the person’s own moral reason” (2003, p. 126). A liberdade no sentido original de Schiller, portanto, funda-se também na razão, mas não na razão prática kantiana, identificada pela obediência cerrada a leis morais. Roehr acrescenta que Schiller usa, pela primeira vez, sua noção de liberdade em *Sobre graça e dignidade* (2003, p. 126). No texto, Schiller afirma que a vontade, como uma faculdade suprassensível, não é subjugada nem pela lei da natureza, nem pela da razão, de forma que resta uma vontade

completamente livre (SCHILLER, 1998, p. 45). Dessa forma, a conciliação que resulta da superação espiritual do conflito trágico ocorre não por meio da harmonização do sensível e do racional, mas pelo controle, por parte da vontade, da coexistência conflitante entre dois impulsos – por isso tal conciliação ser oriunda de uma natureza mista.

Da liberdade referida no título deste artigo, ou seja, a liberdade da vontade, trata Schiller nas cartas de número quatro e 19. Na primeira, explica que a conduta ética no homem, para não ser imposta por constrangimentos físicos, tem de se tornar natural, uma vez que o homem é “plenamente livre” entre sua inclinação e o dever (1995, p. 31). Na segunda, Schiller explica que não é a predominância nem da sensibilidade nem da razão que determina a liberdade da vontade humana, mas sim a coexistência de ambos. Portanto, ao mesmo tempo em que os dois impulsos estão não constrangidos, mas atuando no homem, eles também estão submetidos ao poder da vontade, de onde se tem origem a liberdade.³³ Em nota a esse trecho, Schiller explica que a liberdade de que fala se funda na natureza mista do ser humano. Quando o homem “age racionalmente nos limites da matéria e materialmente, sob leis da razão”, ele prova agir segundo tal liberdade (1995, p. 101-3).

Como apontado por Barbosa, outra noção crucial para o entendimento do trágico é o sublime. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant classifica o sublime em dois tipos: o matemático e o dinâmico. O sublime matemático está vinculado à magnitude da natureza. Dessa forma, a “natureza é, portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a idéia de sua infinitude” (1995, p. 101). O sublime, portanto, é um sentimento que se funda na “inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão” (1995, p. 104). O sublime dinâmico, por sua vez, está vinculado a uma demonstração de força da natureza, quando ela é, então, “considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós” (1995, p. 106). Algo a ser notado nessa diferenciação é que o sublime dinâmico é capaz de revelar uma faculdade de resistência que nos encoraja a medir-nos com a natureza (1995, p. 107). Por mais que tomemos conhecimento de nossa impotência física, também descobrimos uma

³³ Nas notas ao texto de Schiller, os tradutores explicam que, muitas vezes, o conceito de vontade é usado, por Schiller, em seu sentido kantiano, enquanto vontade universalmente legisladora identificada à razão prática. Nesta carta, no entanto, o termo “vontade” exprime a “faculdade de escolha”, o livre arbítrio. Uma vontade plenamente livre entre dever e inclinação. Essa conceituação distingue-se significativamente da ideia de liberdade presente na *Fundamentação da metafísica dos costumes*, obra na qual Kant afirma que “a vontade é a faculdade de escolher *só aquilo* que a razão, independentemente da inclinação, reconhece como praticamente necessário, quer dizer como bom.” (2007, p. 47). Ou seja, para Kant, a liberdade da razão determina necessariamente uma obediência a leis morais.

faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força (1995, p. 108).

Para Kant, portanto, o sublime dinâmico revela nossa capacidade de ajuizarmo-nos como moralmente superiores à natureza, mesmo que sucumbamos fisicamente a ela. Página |
134

Como é apontado por Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, tradutores de *A educação estética do homem numa série de cartas*, muitas vezes, em Schiller encontra-se de ideia a liberdade vinculada à autonomia da razão prática, ou seja, ainda sob influência de ideias kantianas, como, por exemplo, no ensaio “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)”, presente em *Friedrich Schiller*. Aqui, Schiller começa por fazer uma distinção bastante similar à de Kant. Schiller divide, num primeiro momento, o sublime em teórico (que corresponderia ao matemático em Kant) e prático (que corresponderia ao dinâmico em Kant):

O sublime prático se diferencia, assim, do sublime teórico pelo fato de que o primeiro está em conflito com as condições de nossa existência, ao passo que o último apenas com as condições do conhecimento. Um objeto é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representações de infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura. Um objeto é sublime de modo prático na medida em que traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer. Sucumbimos na tentativa de realizar uma representação do primeiro; e sucumbimos na tentativa de nos contrapor ao poder do segundo. Um exemplo do primeiro é o oceano em calma, o oceano em tempestade é um exemplo do segundo (2011, p. 25).

Posteriormente, Schiller afirma que, somente por meio do sublime prático, “experimentamos nossa verdadeira e completa independência da natureza” (2011, p. 28). O sublime prático de Schiller mostra-se – por meio de um processo que se assemelha àquele do sublime dinâmico de Kant –, então, capaz de revelar nossa autonomia moral em relação à natureza. A nossa faculdade de resistência revela-se simultaneamente à percepção de nossa impotência física. Somos, então, capazes de perceber, por meio do sublime, que a natureza externa “não diz respeito de modo algum a nossa verdadeira pessoa, a nosso eu moral” (2011, p. 39).

A partir da primeira distinção, Schiller, então, irá criar outra ramificação para o sublime prático. Ele se divide em sublime contemplativo e sublime patético. O sublime contemplativo é basicamente idêntico ao sublime prático original. Ele emerge de objetos “que não se mostram para nós mais do que como um poder da natureza muito superior ao nosso”, dando-nos a opção de aplicar isso ao nosso estado físico ou à nossa pessoa moral (2011, p.

41). Um abismo, um vulcão em chamas, um oceano em tempestade (que Schiller usa para caracterizar o sublime prático), exemplificam essa categoria: “uma vez que em todos esses casos, é a fantasia que acrescenta o temível, (...) esses objetos pertencem à classe do sublime contemplativo” (2011, p. 42). Já o sublime patético ocorre quando entra em cena o *pathos*, o afeto, o sofrimento em si, ou seja, quando um determinado poder se torna efetivamente pernicioso, hostil, violento. É válido notar que, por mais óbvio que possa parecer, “o sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento de sublime quando é mera ilusão ou criação poética”, uma vez que o sofrimento efetivo não permite nenhum juízo estético por suspender a liberdade de espírito (2011, p. 48). Por fim, Schiller argumenta que o

patético só será sublime por meio da nossa liberdade moral, e não da nossa liberdade física. O sofrimento *eleva* o nosso ânimo e se torna sublime *de modo patético* não porque nos vemos subtraídos a esse sofrimento graças a nossa boa habilidade (...), mas antes porque sentimos o nosso eu moral subtraído à causalidade desse sofrimento – a saber, à sua influência sobre a determinação de nossa vontade (2011, p. 50).

Schiller inicia o ensaio “Sobre o patético”, contido em *Objetos trágicos, objetos estéticos*, afirmando que o “fim último da arte é a apresentação do suprassensível, e a arte trágica põe isso particularmente em obra na medida em que sensifica para nós a independência moral em relação às leis naturais no estado do afeto” (2018, p. 69). Schiller define, então, a tragédia como sendo tanto a apresentação da natureza que sofre quanto da resistência moral ao sofrimento (2018, p. 74). Os heróis são tão sensíveis à dor e amam a vida quanto qualquer outro ser humano, mas são heróis justamente porque tais sensações “não os dominam a ponto de não poderem sacrificá-la quando os deveres da honra ou da humanidade o exigem” (2018, p. 72). Por isso, a mera apresentação do sofrimento nunca é suficiente. O afeto só é digno de apresentação quando acompanhado da resistência a ele para que se torne “visível simultaneamente a humanidade mais alta, a presença de uma faculdade suprassensível” (2018, p. 77). No ser humano, portanto, é justamente a presença do princípio suprassensível “que pode colocar um limite aos efeitos da natureza e que se torna reconhecível, justamente por isso, como algo que dela se diferencia” (2018, p. 81).

“Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, ensaio também incluso *Objetos trágicos, objetos estéticos*, gira em torno da relação entre ética e estética – de forma semelhante a *Sobre graça e dignidade*, apesar de que, naquele texto, a relação é tratada no âmbito da ação, neste, da recepção –, e a ideia de Schiller no texto remonta à ideia clássica de que arte deve deleitar e instruir. Segundo Schiller, apenas quando cumpre “o seu *mais alto* efeito estético é que a arte terá uma influência benfazeja sobre a eticidade; mas só exercendo a

sua total liberdade é que ela pode cumprir o seu mais alto efeito estético” (2018, p. 20). Dessa forma, o prazer que sentimos com obras de arte “fortalece nossos sentimentos morais” (2018, p. 20). Posteriormente, Schiller afirma que o objeto sublime está “em conflito com a nossa faculdade sensível, e essa inconformidade a fins tem de necessariamente despertar desprazer em nós” (2018, p. 24). Mas é justamente tal inconformidade que faz vir à tona uma outra faculdade que supera a faculdade sensível. “Portanto, um objeto sublime é conforme a fins para a razão justamente porque está em conflito com a sensibilidade, e deleita por meio da faculdade mais alta na medida em que causa dor por meio da [faculdade] baixa” (2018, p. 24). Schiller conclui então que a “dor da contrariedade a fins é conforme a fins para nossa natureza racional em geral” (2018, p. 25). Mais à frente, Schiller argumenta que “o mais alto deleite moral sempre será acompanhado da dor” (2018, p. 27), tendo, por isso, o gênero poético que nos proporciona o prazer moral em grau privilegiado “servir-se das sensações mistas e nos deleitar por meio da dor” (2018, p. 27). Em “Sobre o sublime”, Schiller explica que o “sentimento do sublime é um sentimento misto” (2018, p. 60) porque ele consiste na junção de um “*estado de dor*, que se exprime (...) como um horror, com um *estado de alegria*, (...) que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer” (2018, p. 60). Tal prazer vinculado ao sublime nos agrada, segundo Schiller, porque satisfaz a autonomia da razão. Em “Sobre a arte trágica”, também presente em *Objetos trágicos, objetos estéticos*, Schiller diz que a “penosa luta entre inclinações ou deveres opostos, fonte de miséria para aquele que a sofre, deleita-nos na contemplação” (2018, p. 41). A miséria padecida pelo personagem – que não partilha do sentimento de sublime em si, mas é somente fonte dele por exercer a liberdade de sua vontade – da tragédia, portanto, causa o sentimento de sublime em nós devido à autonomia da liberdade humana que percebemos tanto nele quanto em nós. É importante pontuar tal diferença agora para que fique clara a distinção entre a liberdade vinculada à personagem de *Maria Stuart* e a liberdade evocada pelo sentimento de sublime no espectador da peça.

Roberto Machado, em *O nascimento do trágico*, explica como o sentido trágico se configura no pensamento e obra poética de Schiller. Segundo Machado, para Schiller, a tragédia grega deixa sempre a desejar devido à “importância que concede ao destino, isto é, por apresentar uma sujeição cega do homem à fatalidade, o que é humilhante para a liberdade e incompreensível para a razão” (2006, p. 73). Nas palavras do próprio Schiller, em “Sobre a arte trágica”, é isso

que deixa para nós algo a desejar mesmo nas peças mais insígnies do palco grego, porque em todas elas se apela, por fim, à necessidade, permanecendo assim sempre um nó por dissolver para a nossa razão que exige razão. Contudo, no nível último e mais alto que galga o ser humano moralmente formado, e a que se pode elevar a arte comovente, também esse [nó] se dissolve, desaparecendo com ele qualquer sombra de desprazer. Isso ocorre quando mesmo essa insatisfação com o destino é eliminada, perdendo-se no presságio, ou antes em uma distinta consciência de uma conexão teleológica das coisas, de uma ordem sublime de uma vontade bondosa. Associa-se então, ao nosso deleite com o acordo moral a revigorante representação da mais perfeita conformidade a fins no grande todo da natureza (2008, p. 51-2).

De volta ao livro de Machado, ele argumenta que, em Schiller, o homem é obrigado, pela morte, que representa a negação da vontade, a fundar sua grandeza em seu aspecto racional. Essa ideia é formulada nos termos de uma livre submissão possibilitada pela ‘cultura moral’ (2006, p. 67). Assim, apesar de o homem não ser capaz de opor resistência física ao mundo, ele pode, pela cultura moral, “‘submeter-se voluntariamente’ à violência da natureza, suportar o que não pode modificar, suprimir livremente todo interesse sensível, tornando-se livre a ponto de a natureza não exercer violência sobre ele pois, ‘antes de atingi-lo, já se tornou sua própria ação’” (2006, p. 67). Machado, então, usa a peça *Maria Stuart* para ilustrar a concepção schilleriana do trágico. Segundo Machado, o fato de Stuart submeter-se voluntariamente à violência, “morrer com o coração altivo, sem medo da execução”, mostra que, na personagem da rainha escocesa, o suprassensível supera o sensível, ou seja, ela afirma sua nobre dignidade moral, seu caráter sublime (2006, p. 74).

Deve-se notar, no entanto, que a linha de raciocínio seguida por Machado adota, para Schiller, um conceito de liberdade derivado do de Kant, para quem, como já mencionado, a liberdade (ou a vontade) se identifica com a razão prática, ou seja, com a obediência a leis morais. A tentativa deste ensaio, portanto, é a de adaptar a interpretação de Machado de forma a comportar o conceito schilleriano de liberdade, autônoma em relação a quaisquer determinações morais.

Mary Stuart foi rainha da Escócia durante parte do reinado de Elizabeth I, rainha da Inglaterra no século XVI. Stuart foi encarcerada sob a acusação de planejar o assassinato de Elizabeth. No entanto, o real motivo de sua prisão é o fato de ser herdeira legítima do trono inglês e manifestar o desejo de criar um parlamento único para os dois países. Na peça, os súditos de Elizabeth convencem-na de encontrar-se pessoalmente com Stuart enquanto ela estava presa. Durante o encontro, Elizabeth faz uma provocação a Stuart e a escocesa, enfurecida, ofende a inglesa e reivindica o trono inglês em razão de seu direito legítimo. Algumas cenas depois, Elizabeth assina a cara de execução da escocesa depois de muita hesitação e de discussões com súditos seus que argumentavam tanto contra quanto a favor da

execução de Stuart. Elizabeth, no entanto, em vez de entregar a carta oficialmente a um de seus súditos, entrega-a a Davison, o secretário de Estado. Ele, aflito ao tomar conhecimento do conteúdo da carta, entrega-a involuntariamente ao barão de Burleigh, um dos súditos favoráveis à execução. Dessa forma, Elizabeth faz parecer terem sido Davison e Burleigh os responsáveis pela execução premeditada, e não ela. Após a execução ter sido levada a cabo, Elizabeth condena Davison à prisão, expulsa Burleigh do reino, é abandonada pelo conde de Shrewsbury – que argumentou contra a execução – e descobre que o conde de Leicester, que era secretamente amante de Stuart, fugiu. A peça então termina com Elizabeth aparentemente demonstrando resiliência, mas completamente sozinha.

A liberdade da vontade de Stuart, então, se revela no fato de ela não ter aceitado a provocação de Elizabeth, de não ter se curvado perante uma soberana que a acusava de um crime que ela não cometera. Pelo contrário, o insulto de Elizabeth apenas a faz reivindicar seu direito ao trono com veemência, pois chama Elizabeth de bastarda e se autoproclama soberana: “*eu sou o rei!*” (198-?, p. 84). Ao fazer isso, é como se Stuart fosse por livre e espontânea vontade para sua execução uma vez que ela não se arrepende em nenhum momento de ter confrontado Elizabeth. Exatamente como afirma Machado, Stuart submete-se voluntariamente à violência, suporta o que não pode modificar, suprime livremente todo interesse sensível, tornando-se livre a ponto de a natureza não exercer violência sobre ela. O que deve ser pontuado é que a ação de Stuart não parte de uma liberdade ou vontade guiada por uma razão moral, mas por uma razão livre, autônoma tanto em relação à inclinação quanto à moral. O que serve de evidência para a presença da liberdade schilleriana em vez da kantiana em Stuart é o fato de que ela não se sacrifica com vista a perfazer uma ação ética. Ela não se sacrifica com a intenção de salvar alguém, por exemplo, e o faz mesmo sob a lamentação de seus servos mais próximos, que detinham apreço por ela. Ou seja, ela causou mais dor do que satisfação em outros com seu sacrifício.

Como já mencionado anteriormente, Schiller explica, nas cartas quatro e 19, em *A educação estética do homem*, que a vontade do homem é “plenamente livre entre dever e inclinação” (1995, p. 31) e está para os dois impulsos – matéria e forma, sensibilidade e razão – como “um *poder* (como fundamento da realidade), sendo que nenhum dos dois pode, por si só, comportar-se em face de outro como poder” (1995, p. 102). Roehr, em trecho já mencionado de seu artigo, também argumenta que tal conceituação de vontade carrega uma ideia de autonomia diferente da de Kant. Roehr acrescenta que, em Schiller, a vontade desafia os ditames da razão moral e ainda assim, ou precisamente por causa desse desafio, merece admiração do espectador no teatro (2003, p. 126).

Elizabeth serve como um exemplo contrastante para justificar a admiração que se concede a Stuart. Observamos também que Elizabeth exerce sua livre vontade, independentemente de leis morais, por desejar permanecer no trono inglês apesar de sua ilegitimidade. No entanto, Elizabeth não merece admiração porque atua com hesitação e por ações covardes. Elizabeth hesita até o fim em dar a ordem de execução, mostrando até uma certa agonia – ou seja, dor – no fato assumir um posto que não lhe pertence e acusar injustamente a outra rainha (cena 10 do quarto ato). Depois, quando finalmente assina a carta, executa uma manobra que a isenta de culpa no assassinato de Stuart. Observamos, assim, que Elizabeth foge a todo custo da dor de suas responsabilidades. E, como vimos Schiller explicar em “Sobre a arte trágica”, não basta haver apresentação do *pathos*, é preciso que se apresente simultaneamente resistência a ele. Como Elizabeth não resiste ao sensível, à inclinação – ainda que exerça sua livre vontade – ela não é, ao contrário de Stuart, sublime. E a sublimidade de Stuart é alvo de nota até mesmo por parte dos personagens. O conde de Shrewsbury, provavelmente o personagem mais sensato da peça, alerta Elizabeth quanto às consequências que podem ser acarretadas no espírito do povo com a execução de Stuart:

Quero apenas dizer-vos uma coisa:
Tremeis agora da Maria viva:
Não é esta que deve amedrontar-vos.
Tremei da morta, da decapitada,
Ela sairá da campa, nova deusa
Da discórdia, inflamando todo reino
Em chamas da vingança, repelindo
De vós o coração de vosso povo.
O inglês a odeia agora porque a teme;
Vingá-la-á depois de degolada.
Não veria mais nela uma inimiga
De sua fé, mas tão-somente a neta
De seus monarcas, vítima do ciúme
E do rancor, e a chorará! (198-?, p. 107).

Da mesma forma, o sublime de Stuart afeta também o espectador que, conforme explica Schiller em “Sobre o sublime”, faz-nos sentir livres – ainda que o sentimento de liberdade que afete o espectador implique uma superioridade moral perante a natureza – por percebermos que, assim como na personagem, em nós, também, o espírito age “como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias” (2011, p. 60).

Como já mencionando anteriormente, Barbosa argumenta que o “motivo central de todo o pensamento de Schiller, no qual se adensa todo o sentido do trágico, é a conciliação do homem consigo mesmo” (2014, p. 101). A conciliação, no entanto, é tida pelo próprio Schiller, como um ideal inalcançável, “uma tarefa infinita” (2014, p. 102), como podemos

ver, por exemplo, tanto na terceira espécie de poesia, como afirma Suzuki, em *Poesia ingênua e sentimental*, quanto na humanidade ideal, na carta 14.³⁴ Podemos pensar, portanto, que, se a conciliação trágica por excelência ocorre por meio do exercício da livre vontade simultaneamente ao conflito entre o moral e o físico, ela também é uma tarefa infinita. Stuart, que caminha altiva para sua injusta execução, é um perfeito exemplo da infinitude dessa conciliação. Como afirma Barbosa, a admiração que o homem sente por si mesmo é a “admiração pela perfectibilidade infinita de sua natureza enquanto uma natureza *mista*. Expressão da sublimidade de sua trágica condição, essa admiração é uma disposição afetiva já livre da propensão ao sacrifício dos ‘sentimentos’ em nome dos ‘princípios’” (2014, p. 105). E foi “precisamente essa propensão que Schiller criticou em Kant e Fichte” (2014, p. 105).

Referências

- BARBOSA, Ricardo. Sobre o sublime teórico em Schiller e o espírito trágico do idealismo transcendental. *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 85-108, 2014.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rohden; António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KANT, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. **A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- ROEHR, Sabine. Freedom and Autonomy in Schiller. *Journal of the History of Ideas*, v. 64, n. 1, p. 119-134, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Herder, 1963.
- SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Herder, 1963.
- SCHILLER, Friedrich. **Friedrich Schiller: do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Sússekind; Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

³⁴ “É a *Ideia de sua humanidade*, no sentido mais próprio da palavra, um infinito, portanto, o qual pode aproximar-se mais e mais no curso do tempo sem jamais alcançá-lo” (1995, p. 77).

SCHILLER, Friedrich. Trad. Márcio Suzuki; Roberto Schwarz. **A educação estética do homem numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHILLER, Friedrich. **Maria Stuart**. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 198-?.

SCHILLER, Friedrich. **Objetos trágicos, objetos estéticos**. Trad. Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHILLER, Friedrich. **Sobre graça e dignidade**. Trad. Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008.

SUZUKI, Márcio. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SUZUKI, Márcio. O belo imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. Trad. Márcio Suzuki; Roberto Schwarz. **A educação estética do homem numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHILLERIAN FREEDOM IN MARY STUART

Abstract

In this article, I provide a reading of Schiller's *Mary Stuart* based in the notion of freedom inherent to his thought. Such notion, although rooted in Kantian ideals, is original in relation to that of the philosopher, also Schiller's predecessor. Schiller argues that the sublime, the aesthetic effect of a tragedy, has the power of influencing the ethical dimension of human life by making us free. Stuart, the protagonist of the play, is the representation of this Schillerian notion of freedom.

Keywords

German Idealism; Schiller; freedom; the tragic; the sublime

Marcas da desconstrução da cultura indígena brasileira nas obras Iracema e Macunaíma

Valdivina Telia Rosa de Melian³⁵

Universidade Federal do Tocantins (UFT)

Resumo

Neste artigo, objetivamos discutir o processo de racionalização da cultura indígena brasileira imposto pelo colonizador português. Para tanto, serão elencadas as práticas das relações sociais e culturais presentes na literatura romântica de José de Alencar em Iracema e na literatura moderna de Mário de Andrade em Macunaíma. As duas obras são parte do cânone brasileiro publicadas em momentos históricos diferentes, porém, ambas representam o período pós-colonial de busca pela representação de uma identidade literária brasileira. Nessa perspectiva, analisamos as formas de relação do explorador com a cultura, raça e a religião do outro – o explorado. Para essa análise julgamos necessário realizar uma leitura sócio-histórico mediante o pensamento decolonial. Assim, compreendemos que a descolonização do pensamento perpassa pela valorização da cultura local em detrimento da cultura exógena, promovendo o reconhecimento dos saberes e desconstruindo as leituras homogêneas do pensamento universalista abstrato.

Palavras-chave

Cultura indígena. Literatura. Racionalização. Formação de identidade.

Introdução

³⁵ Doutora em Letras- Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT), possui Mestrado em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins - PPGL/ UFT. E-mail: teliarosa@hotmail.com.

“En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social de la población”.
(Aníbal Quijano)

Pensar uma literatura descolonizada se impõe, pois, a literatura brasileira realizada no período colonial. Embora já se houvesse chegado à independência do Brasil, essa literatura ainda apresentava uma visão estereotipada do indígena e do negro, enquanto humano livre para exercer os seus deveres e usufruir de seus direitos. Essa ideia colonizadora de que o indígena é selvagem e de que o papel do negro na sociedade é servir com seu trabalho braçal, que ambos são incapazes de pensar, de agir de uma forma considerada “civilizada” favorecia e ainda favorece os processos de dominação e exploração social.

A colonialidade do poder é um *continuum* da colonização, visto que mesmo no período pós-independência das colônias, a cultura e o saber dos povos explorados continuam sendo negligenciados. Há pouco ou nenhum respeito ou reconhecimento pelas formas culturais, religiosas ou sociais indígenas e negras. Esse pensamento de cultura superior desenvolvido pelo colonizador europeu por meio da classificação social e da racialização perdura por meio do racismo epistêmico.

Desse modo, a literatura brasileira do período romântico está mais influenciada pelos padrões europeus ou euramericano do que a literatura moderna brasileira que se apresenta como uma forma de valorizar a cultura local. Importa dizer que para romper com formas preconceituosas ou padronizadas faz-se necessário ter um pensamento decolonial em relação a esses arquétipos. Por este viés, propomos analisar neste trabalho, o modo como a cultura indígena brasileira é racionalizada pelo colonizador europeu, a partir dos romances *Iracema* de José de Alencar e *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Durante o século XIX, o movimento Romântico brasileiro encontrou solo fértil em um Brasil pós-independência. Um momento em que o país buscava construir sua identidade cultural com ênfase na valorização de suas particularidades regionais. A formação da identidade brasileira se inicia com o processo de colonização e dominação dos povos indígenas. Nesse sentido, a configuração da identidade de um herói na literatura romântica, ainda que em busca de um modelo identitário que representasse o povo brasileiro, foi inspirada no cavaleiro medieval por influência da literatura europeia.

De todo modo, a proposta era desenvolver uma estética nacional a partir da valorização de peculiaridades regionais puramente brasileiras. Nessa esteira, tornou-se importante eleger um representante nacional. Pelos registros da e na história oficial do Brasil, assim como pela

teoria literária, sabemos que os críticos e os escritores de literatura encontraram no indígena a expressão legítima do movimento literário que fora chamado Romantismo brasileiro. À vista disso, temos a figura representante de um herói nacional.

José de Alencar, no romance *Iracema* com primeira edição publicada em 1865, apresenta de maneira poética o primeiro encontro do europeu com os povos nativos. Segundo podemos observar pelo romance recém-mencionado, o contato entre as duas raças não aconteceu de maneira pacífica, devido ao comportamento, considerado selvagem, dos indígenas. Essa premissa permite-nos compreender que embora a busca por uma identidade brasileira tornou o fruto da mistura entre o indígena e o branco, o autêntico representante do povo brasileiro, o olhar lançado aos nativos via narrativa do romance *Iracema* é feito em uma relação de inferioridade. Essa união entre diferentes povos provocou um hibridismo social, cultural e linguístico que ainda permanece atualmente no Brasil.

Um século após ao Romantismo, chegamos ao período denominado de Modernismo. Neste período, os escritores partiram do que conheciam sobre o período romântico e se voltaram para a ideia de (re)construção de uma identidade da cultura brasileira. Nesta perspectiva, os escritores propunham repensar a cultura brasileira, procurando revisar tradições e, assim, eliminar qualquer apego aos valores estrangeiros. O propósito dos modernistas seria manter a visão nacionalista, porém, uma visão mais crítica em relação à realidade brasileira.

Em *Macunaíma*, publicado em primeira edição em 1928, Mário de Andrade trata da questão do hibridismo cultural em busca de uma identidade moderna brasileira. *Macunaíma*, a personagem principal do romance, entra em confronto com o ideal de civilização paulistana da época. Tal ideal, por sua vez é influenciado pelos modelos europeus. Mário de Andrade cria o mito do nascimento das três raças, construindo a imagem de um país miscigenado. Todavia, o indígena e o negro são vistos como raças inferiores, uma vez que devem se adaptar aos costumes e a cultura do colonizador – branco.

Ambos os autores dos romances citados acima buscavam por meio da literatura uma figura que pudesse representar o herói nacional brasileiro. Conforme apresentamos anteriormente, as duas obras foram escritas em momentos históricos diferentes, a primeira – *Iracema* – pertence à literatura romântica, a segunda – *Macunaíma* – pertence à literatura moderna. No entanto, elas trazem traços semelhantes em relação à racionalização da cultura indígena e sua hibridização, como a supervalorização da cultura euro-americana branca em detrimento de outras culturas como a latino-americana, sobretudo, indígena e negra.

Segundo Canclini (1999), a hibridização cultural é fruto da influência mútua entre a cultura indígena e a cultura elitista. Embora em *Iracema* José de Alencar trate o tema com maior “polidez”, no romance está clara a ideia de abandono da cultura indígena e adoção de um novo pensamento guiado pelos colonizadores. Em *Macunaíma*, apesar de muitos esforços em enfatizar os aspectos culturais tipicamente nacionais, não se pode deixar de perceber as influências da dominação europeia sobre os costumes dos indígenas. Assim, tanto José de Alencar como Mário de Andrade trazem nos romances a criação de um modelo de identidade para o Brasil, a partir de uma lógica teórica eurocêntrica, por meio da qual se racionaliza a cultura indígena.

1 A racionalização começa no contato entre duas etnias

No romance *Iracema*, logo no primeiro contato entre as personagens protagonistas, é possível perceber vestígios da forma como o pensamento racional da sociedade europeia perpetuava sobre o comportamento dos indígenas. Na narrativa, ao perceber que foi atacado por uma mulher, o europeu se lembra dos ensinamentos religiosos que conheceu em sua cultura. Em contrapartida, expõe-se a cultura do indígena como selvagem, sem sensibilidade para conviver com outras pessoas, haja vista que não tinha uma religião, a cristã. Conforme descreve Alencar, “o moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d’alma que da ferida” (ALENCAR, 2000, p. 21).

Nessa descrição, é revelada a necessidade de racionalização da cultura do outro para obter domínio sobre ele. É possível compreender que apenas os indivíduos que tem educação religiosa cristã possuem valores morais elevados e, por isso têm a alma mais sensível. Nega-se o pensamento dos indígenas e a racionalidade dentro de sua própria cultura. Mesmo invadindo o espaço do outro, o europeu é quem possui o pensamento racional legitimado. O indígena era e continua sendo visto como alguém que precisa ser cristianizado, em virtude de sua selvageria e de seus “maus costumes”.

Quando o personagem Poti se converte ao cristianismo, temos mais uma vez indícios da cultura dominante sobre a cultura marginalizada. Conforme foi narrado no romance, “Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ambos ter um só deus, como tinham um só coração” (ALENCAR, 2000, p. 89). Poti deixa seu estado puro de crença, de pensamento, para seguir o pensamento do homem branco. O invasor europeu não aceita o nativo tal como ele é, com a sua maneira de pensar, com o seu comportamento, com as suas regras, com as suas crenças, enfim, com

sua maneira cultural de se manifestar. Assim sendo, o colonizador utiliza a catequização para, na verdade, dominar todo esse povo.

O domínio europeu e sua racionalização são demonstrados ao longo de todo romance alencariano analisado. Há algumas passagens na narrativa que exemplificam mais vestígios do poder da cultura europeia sobre a indígena. Um deles aparece, por exemplo, no momento em que Iracema trai o segredo da jurema e vai embora acompanhando o jovem europeu. Assim como Poti, a protagonista representa o nativo que deixa os seus costumes para viver os costumes do outro. “A filha dos Tabajaras já deixou os campos de seus pais” (ALENCAR, 2000, p. 55). Mais uma vez, fica evidente o indígena renunciando sua cultura em favor de outra.

Esses apontamentos retomam um Brasil colonial e pós-colonial em que os colonizadores europeus – crédulos de obterem uma cultura melhor do que qualquer outra – desconsideraram qualquer condição de convívio com os indígenas que não fosse dirigida pelas relações de poder impostas por eles mesmos, os donos desse poder. Assim sendo, entendemos que os portugueses racionalizaram a cultura indígena brasileira. Tal racionalização que perdura até o momento, mantendo a cultura indígena menor, segregada.

Em Macunaíma, podemos observar a racionalização e também a construção de um sujeito híbrido, que para sobreviver precisa ser “transformado” em homem branco. Não é uma transformação literal, mas uma mudança no pensamento do indivíduo reprimido. As metáforas presentes em torno da narrativa de Mário de Andrade contribuem para a compreensão da maneira em que a sociedade marginalizada deve se comportar e assim, se manterem entre as pessoas cuja cultura é favorecida.

Macunaíma torna-se um sujeito híbrido, uma vez que ao deixar seu lugar de origem ele precisa conceber a forma de pensar daqueles com os quais conviverá em seu local de destino, “quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água levara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retina dos Tapanhumas” (ANDRADE, 2004, p. 40). García Canclini (1999) considera o processo de hibridação como algo positivo, pois segundo ele, garante a sobrevivência da cultura indígena. A ruptura da pureza dessa cultura pode lhe tornar mais rica com aspectos de outra.

Por outro lado, Stuart Hall (2005) e Homi Bhabha (1998) consideram que o hibridismo é um processo marcado por relações de poder em que os participantes estão em posições distintas. Segundo Bhabha (1998), não se trata apenas de adaptação, mas também de um choque entre as culturas. Para Hall (2005, p. 74) “trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua

indecidibilidade”. Dessa forma, o indivíduo não se encontra totalmente na cultura do outro, falta algo para completá-lo, representá-lo.

Mário de Andrade evidencia esse hibridismo através do discurso de Macunaíma, que mesmo “inserido” dentro dessa nova sociedade não se viu parte dela, pois tem sua própria constituição cultural: “Paciência, manos! Não! Não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia de certo esculhamba a inteireza do nosso caráter” (ANDRADE, 2004, p. 108). O herói reconhecia que a submissão aos costumes europeus mudaria os costumes locais, “então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. (...) Macunaíma cismou meio indeciso, sem saber se ia morar no céu ou na ilha de Marajó” (ANDRADE, 2004, p. 157).

Macunaíma já não era mais o mesmo por causa das intervenções culturais eurocêntricas vivenciadas com o tempo. “O herói de nossa gente” se encontrou vencido sem forças para viver na cidade e também para se reintegrar totalmente à sua tribo. Desse modo, ele acredita que a sua única alternativa é morrer. A morte de Macunaíma representa a morte de sua tribo, que por sua vez representa a morte da cultura indígena. No encontro entre duas culturas, é preciso ser híbrido e viver no entre-lugar. Macunaíma ficou no entre-lugar, tornou-se híbrido sócio culturalmente, porém não resolveu o impacto que envolveu as duas culturas. De acordo com Hall (2005, p. 21), “uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida”.

Embora Mário de Andrade negue o pensamento racional europeu enfatizando a crença mística em passagens como, “... Maanape resmungava: _Caboclo de Taubaté, cavalo pangaré, mulher que mija em pé, libera nós Dominé! E empurrava a comida. Maanape era feiticeiro” (ANDRADE, 2004, p. 116), o romance representa um Brasil que na modernidade ainda continuava com a mesma condição de colônia, em que o domínio pertencia aos brancos.

No decorrer da obra literária, podemos observar que o herói Macunaíma, vai se tornando cada vez mais híbrido, mais distante de sua originalidade. Macunaíma se aperfeiçoou nas duas línguas, o brasileiro falado e o português escrito. Mário de Andrade cita a diversidade linguística presente na comunicação brasileira apresentando o próprio português como duas línguas em que a falada contém misturas com as línguas regionais e a escrita possui um modelo padrão europeu:

nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguaajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. (...). Mas si de tal desprezível língua

se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surgem o Homem Latino de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, muito próximo da vergiliana, no dizer dum panegerista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! (ANDRADE, 2004, p. 80).

Ademais o autor mantém, ao longo da narrativa, palavras indígenas, demonstrando variações linguísticas presentes na língua portuguesa falada no Brasil desde o seu “descobrimento” e que permeia a atualidade. Compreendemos esse “descobrimento” consoante com os apontamentos de Dussel (1994, p.8), quando o autor esclarece que “de todas maneras, ese Outro no fue ‘des-cubierto’ como Outro, sino que fue ‘en-cubierto’ como ‘lo Mismo’ que Europa ya era desde siempre”. Nesse sentido, não houve um descobrimento, mas um encobrimento da cultura do Outro. Contudo, a diversidade linguística não exclui o fato de que,

a formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade. (HALL, 2005, p. 49).

Em Iracema, Alencar também faz uso da língua indígena na construção de sua narrativa, demonstrando a mesma diversidade linguística já apontada. A língua é um fator determinante para a concretização do domínio do colonizador. Na descrição da cena do recebimento do batismo de Poti, temos a representação da importância da língua para a concretização da supremacia do outro. A narrativa mostra que Poti “recebeu com o batismo o nome do santo cujo era o dia e do rei a quem ia servir, e sobre os dois o seu, na língua dos novos irmãos” (ALENCAR, 2000, p. 89).

2 Pensamento decolonial, racionalidade e literatura

O pensamento decolonial é oposicionista ao processo colonizador. Ele representa uma resistência à colonialidade do poder, do ser e do saber. De acordo com Grosfoguel (2007), do século XVI até ao XXI, o processo de colonização continua através da colonialidade desses três pilares supracitados. Essa visão eurocêntrica e universalista de religião, da civilização, do desenvolvimento e do regime político dominou o imaginário dos povos indígenas e por extensão dos negros que eram trazidos como escravos para o Brasil. Em contrapartida, a decolonialidade rompe com essa forma de dominação e exploração através de um pensamento outro, baseado no respeito e na valorização da diversidade local.

Nos romances analisados, o indígena é idealizado e assume uma condição submissa para viver em comunhão com o branco – colonizador – assim, ele deixa a sua cultura para viver a do outro. Em *Iracema*, o sofrimento desse processo é camuflado pela história de amor entre as personagens Iracema e Martim. Por outro lado, em *Macunaíma* podemos notar como é doloroso para o colonizado, o modo de inserção de uma nova cultura imposta pelo colonizador. No romance *Iracema*, o representante da nação brasileira é fruto da mistura entre o branco e o indígena. Desse modo, nos permitimos questionar, por que não pensar o indígena – ainda que na literatura – com a valorização da sua cultura? José de Alencar “mata” Iracema e junto com ela também morre a sua cultura. Esta é deixada para trás com a partida de Martim com o seu filho para Portugal.

De acordo com Quijano (2014), a racionalidade está associada à racialização, pois ambas fazem parte do mesmo processo de dominação e exploração dos indígenas realizado pelo colonizador europeu. Segundo o autor, antes de tudo, na relação entre raças se trata de dominação. Logo, Quijano (2014, p. 99) aponta que “a Europa é civilizada. A Não-Europa é primitiva. O sujeito racional é Europeu. A Não-Europa é objeto de conhecimento”. Outros povos, que não os europeus, como por exemplo, os latino-americanos, são vistos como grupos sociais de menor valor. Indivíduos que devem se manter sob as regras de condutas consideradas civilizadas por aqueles que mantêm o pensamento dominante.

A racionalidade colonizadora assumiu uma proporção de controle da cultura indígena de maneira em que os indígenas foram dominados para ajustarem o seu comportamento a um sistema associado ao modelo “ideal” de comportamento europeu. De acordo com Hall (2005), o pensamento moderno Cartesiano, totalmente racional, deu origem ao sujeito individual, provido de uma identidade fixa e unificada. Nesse sentido, a conquista do outro através da subjugação era propícia, porque o mais importante era o pensamento racional.

Como dissemos, José de Alencar poetiza seu romance por meio do relacionamento amoroso entre Iracema e Martim. O autor mostra a personagem Iracema como uma guerreira, que enfrenta sua própria tribo para defender o amado português. Apesar de Iracema ser a personagem central do romance, é o estrangeiro Martim que termina como herói da trama. O jovem que viera de um lugar tão distante, nada conhecia dos costumes daquelas terras. Mesmo assim, conseguiu subjugar a cultura do povo a qual sua amada pertencia.

O traço fictício predominante na literatura, não exclui o pensamento elitista formado pela colonização. De acordo com Quijano (2014), esse pensamento perdura através da colonialidade do pensamento subjetivo daqueles que foram educados sob a sua hegemonia. Para Ítalo Calvino (1990, p.13) “há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos

pode dar”. Corroborando com esse autor, Lois (2010, p.30) afirma que: “as palavras da literatura revelam seu poder naquilo que há de mais humano em nós: a metáfora e a capacidade de transcender a realidade”. Para explicar o alcance da literatura para a vida, seu poder de revelação e também de humanização, Compagnon (2009, p.50) ressalta que: “a literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia [...] porque ela faz apelo às emoções e à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes”.

Assim, de acordo com o descrito por Fernando Teixeira de Andrade na apresentação do Romance *Iracema* publicado em uma edição do ano 2000, José de Alencar foi muito repreendido “por narrar histórias em que o indígena – dentro de uma visão europeia e cristã – é subjulgado e/ou destruído” (2000, p. 08). Assim sendo, compreendemos, por um lado, que Alencar fez uma crítica, embora de maneira mesclada às metáforas e à linguagem romântica trabalhada no texto, à maneira com que o indígena era visto e tratado pelos colonizadores europeus. Para Andrade (2000, p. 08), ele reconheceu artisticamente em *Iracema*, “a submissão e destruição do nativo”. Por outro lado, podemos compreender que José de Alencar, homem do seu tempo estava preso à lógica do pensamento eurocêntrico, deixando os rastros de uma formação sócio-histórica pautada na colonialidade do poder, do ser e do saber. Isto é, a descolonização das terras brasileiras não garantiu a descolonização cultural do seu povo.

Em *Macunaíma* é possível entender que Mário de Andrade faz uma paródia do romance *Iracema*. Em alguns trechos de sua obra, como “No fundo do mato virgem nasceu *Macunaíma*, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite”, (ANDRADE, 2004, p. 13), o autor faz alusões à *Iracema*, criticando a visão romântica e poética acerca do indígena, apresentada por José de Alencar, como no trecho a seguir: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu *Iracema*. *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 2000, p. 20).

Mário de Andrade busca apresentar um herói sem influências do colonizador. Seu texto possui marcas que revelam características do folclore, mitos e lendas brasileiras. No entanto, esse herói, ainda que possua atributos considerados culturalmente brasileiros, carrega influências de um colonizador que se faz presente através da colonialidade do saber como modelo de cultura ideal. Assim, *Macunaíma*, “herói de nossa gente” (ANDRADE, 2004, p. 13), se desloca de seu habitat, perde sua identidade, usa outra língua, torna-se outro.

Nos dois romances em análise, chamamos a atenção para a maneira como o pensamento racional eurocêntrico contribuiu para a destruição da cultura indígena brasileira. Ao construir a ideia de nação brasileira a “nação” indígena foi desconstruída, porque lhe foi retirado os três pilares bases que formam a cultura nacional, quais são: “as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança”, (HALL, 2005, p. 58). A formação de uma cultura nacional pautada pela racionalidade do colonizador europeu deixou marcas profundas, deslocando a cultura indígena para um campo periférico. Desse modo, a sociedade indígena foi transformada em uma sociedade marginal, fora do contexto nacional idealizado pelos nacionalistas e deslocado de sua origem.

Conclusão

A subjugação do indígena representou muito mais que a simples colonização de exploração de recursos naturais. Apesar da independência e da criação do Estado-nação, a dominação/escravização do povo importou uma colonialidade do saber que perpetuou uma colonização subjetiva. O indígena, vítima desta subjugação, tornou-se um indivíduo híbrido social e culturalmente, sendo um exilado em sua própria terra. O colonizador não reconhece que a cultura do outro pode ter sua própria racionalidade, impondo a sua como a única verdadeira.

A racionalização, que está presente nos romances *Iracema* e *Macunaíma*, faz parte de um processo colonizador que legitima a colonização da América Central e do Sul. Conquistar o “indígena selvagem” se fazia necessário para a dominação total europeia. Assim, reconhecemos ser fundamental a descolonização do saber para que haja a revalorização da cultura indígena e dos povos latino-americanos. O pensamento eurocêntrico já não é mais uma referência indiscutível. É passada a hora de buscarmos novas formas de pensarmos nossas culturas locais.

Após a independência, o Brasil, como outros Estados-nação constituídos na América Latina, continuou subjugado ao poderio hegemônico eurocêntrico, mantendo-se subalternizados à cultura do outro - colonizador. Mignolo (2003) chama a atenção para revalorização da cultura local, e para romper com a superioridade epistemológica eurocêntrica. Assim, haveria a possibilidade de os indígenas terem sua soberania, a partir de uma desestruturação da colonialidade do ser, do saber e do poder, que juntas tem subjugado não só os povos indígenas, mas todos os habitantes da América latina.

Referências

ALENCAR, José de. **Iracema**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2000.

ANDRADE, Fernando Teixeira de. Apresentação. *In*: ALENCAR, José de. **Iracema**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2000.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

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

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DUSSEL, Enrique. **1492 el encubrimiento del Otro**: Hacia el origen del “mito de la Modernidad”. La Paz: Editores Plural, 1994.

GROSFOGUEL, Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimè Césaire hasta los zapatistas. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago. GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LOIS, Lena. **Teoria e prática da formação do leitor**: leitura e literatura sala de aula. Porto Alegre: Artmed, 2010.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais. Projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

QUIJANO Aníbal. Colonialidade do poder e Classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, LDA, 2014.

Marks of the deconstruction of Brazilian indigenous culture in the works Iracema and Macunaíma

Abstract

In this article, we aim to discuss the process of rationalization of Brazilian indigenous culture imposed by the Portuguese colonizer. For that, the practices of social and cultural relations present in the romantic literature of José de Alencar in *Iracema* and in the modern literature of Mário de Andrade in *Macunaíma* will be listed. Both works are part of the Brazilian canon published at different historical moments, however, both represent the post-colonial period of search for the representation of a Brazilian literary identity. From this perspective, we analyze the explorer's relationship with the culture, race and religion of the other - the exploited. For this analysis, it is necessary to carry out a socio-historical reading through decolonial thinking. Thus, we understand that the decolonization of thought involves the valorization of local culture at the expense of exogenous culture, promoting the recognition of knowledge and deconstructing the homogeneous readings of abstract universalist thought.

Keywords

Indigenous culture. Literature. Rationalization. Identity formation.

Recebido em: 19/08/2022

Aprovado em: 23/11/2022