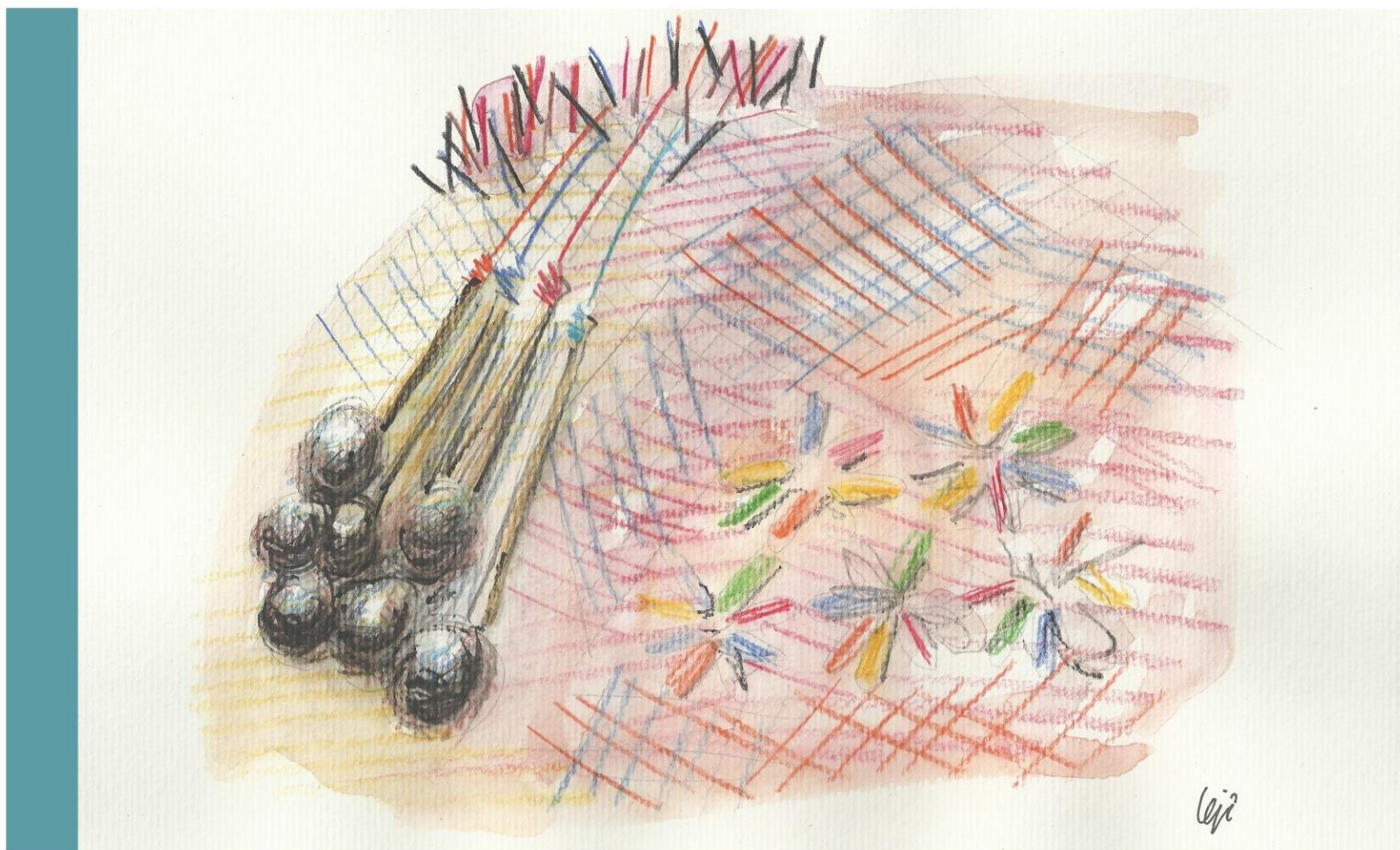


ISSN: 1980-4571

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras UFC

Ano III – nº 2 – agosto de 2013



Literatura: a obra entre a crítica e a arte



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS UFC

Conselho Editorial da Revista Entrelaces

Conselho Executivo

Ana Clara Vieira Fernandes - UFC

Prof. Cid Ottoni Bylaardt - UFC

Jesus Frota Ximenes - UFC

Editores de Arte, Diagramação e Web

Jennifer Pereira Gomes - UFC

Prof. José Leite de Oliveira Júnior - UFC

Revisores

Ana Clara Vieira Fernandes - UFC

Caio Flávio Bezerra Montenegro Cabral - UFC

Deyvid de Oliveira Pereira - UFC

Gabriele Freixeiras de Freitas - UFC

Jennifer Pereira Gomes - UFC

Jéssica Thais Loiola Soares - UFC

Jesus Frota Ximenes - UFC

Juliana Braga Guedes - UFC

Margarida Pontes Timbó - UFC

Rafael Ferreira Monteiro - UFC

Conselho Consultivo

Prof^a. Ana Marcia Alves Siqueira - UFC

Prof^a. Ana Maria César Pompeu - UFC

Prof^a. Ana Maria Domingues de Oliveira - UNESP - ASSIS

Prof. Álvaro Santos Simões Júnior - UNESP - ASSIS

Prof. Carlos Augusto Viana da Silva - UFC

Prof. Cid Ottoni Bylaardt - UFC

Prof. Dumar Daniel Rinaldi Pollero - UNAM

Prof^a. Germana Maria Araújo Sales - UFPA

Prof. Marcelo Magalhães - UFC

Prof^a. Maria Zilda Ferreira Cury - UFMG

Prof. Orlando Luiz de Araújo - UFC

Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza - UERJ

Prof^a. Roseli Barros Cunha - UFC

Prof. Ulisses Infante - UFC

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| METATEXTUALIDADE NA FICÇÃO DE GILBERTO FREYRE Benedito Teixeira de Sousa | 4 |
| ANTONIO CANDIDO E MAURICE BLANCHOT: UM DIÁLOGO POSSÍVEL Emanuel Régis Gomes Gonçalves | 16 |
| A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NO ROMANCE <i>LUZIA-HOMEM</i> DE DOMINGOS OLÍMPIO Jean Carlos de Vasconcelos / Margarida Pontes Timbó | 25 |
| LITERATURA E REALIDADE EM <i>O AMOR NOS TEMPOS DE CÓLERA</i> , DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. Larissa Pinheiro Xavier | 40 |
| FICÇÃO E VERDADE: A HISTÓRIA DE TUCÍDIDES E SUAS RELAÇÕES Rafael Ferreira Monteiro | 56 |
| O ARTESANATO DA ESCRITA: A METAFICÇÃO DO PROCESSO DA CRIAÇÃO LITERÁRIA EM <i>JE NE PARLE PAS FRANÇAIS</i> , DE KATHERINE MANSFIELD Sarah Maria Borges Carneiro | 66 |
| “DAISY MILLER” – AN OUTLINE OF A STUDY Yls Rabelo Câmara / Melina Raja Soutullo / Yzy Maria Rabelo Câmara / Guilherme Linhares Neto | 75 |
| <i>A MULHER SACRIFICADA</i> E O VALOR DA AMIZADE NO UNIVERSO FEMININO DOS FILMES <i>TOMATES VERDES FRITOS</i> E <i>A COR PÚRPURA</i> Yzy Maria Rabelo Câmara / Yls Rabelo Câmara / Guilherme Linhares Neto | 88 |

METATEXTUALIDADE NA FICÇÃO DE GILBERTO FREYRE

Benedito Teixeira de Sousa¹

Resumo

Identificar as práticas intertextuais, em especial a prática metatextual, de que o escritor Gilberto Freyre lança mão para construir sua narrativa literária é o objetivo deste artigo. Ao longo de toda a sua carreira, marcada principalmente como sociólogo e autor de obras consagradas na área, destaque para *Casa Grande & Senzala*, Freyre teve apenas duas incursões no mundo da narrativa literária ficcional: *Dona Sinhá e o filho padre*, de 1964, e *O outro amor do Dr. Paulo*, 13 anos depois da primeira. Nessas duas novelas, aliás “seminovelas”, como ele mesmo classifica, verificamos uma narrativa caracterizada por forte apelo metatextual, quando a escrita fala dela mesma; além da utilização de uma vasta biblioteca, enriquecida por uma narrativa que privilegia as viagens realizadas pelas personagens, em que é possível verificar pelo menos uma boa parte das influências que contribuem para a construção do texto freyreano. A união entre história e ficção também é característica de sua escrita.

Palavras-chave

metatextualidade, ficção, história, intertextualidade, romance histórico

Abstract

Identify the intertextual practice, in particular the meta-textual practice, that Gilberto Freyre resorts to build their literary narrative is the purpose of this article. Along throughout his career, marked mainly as a sociologist and author of works on the area, especially *Casa Grande & Senzala*, Freyre had only two forays into the world of literary narrative fiction: *Dona Sinhá e o filho padre*, 1964, and *O outro amor do Dr. Paulo*, 13 years after the first. In these two novels, indeed seminovels, as he ranks, we find a narrative characterized by strong meta-textual appeal, when writing its own speech, besides the use of a large library enriched for a narrative that focuses on the journeys made by characters in it is possible to verify at least a good part of the influences that contribute to the construction of the text. The union between history and fiction is also characteristic of his writing.

Keywords

meta-textual practice, fiction, history, intertextuality, historical romance.

1 Mestrando em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

INTRODUÇÃO

Consagrado por suas obras no campo da sociologia, Gilberto Freyre se aventurou na narrativa literária ficcional em apenas dois momentos de sua extensa trajetória intelectual. Somente em 1964, mais de 30 anos depois da obra que o consagrou como estudioso da sociologia brasileira, *Casa Grande & Senzala*, o autor publicou *Dona Sinhá e o filho padre*. Foram necessários mais 13 anos para que Freyre lançasse sua segunda e última experiência no campo da ficção, *O outro amor do Dr. Paulo*, definida em nota do autor como continuação da primeira obra.

Como *corpus* deste artigo, as duas novelas, ou “seminovelas”, como Freyre faz questão de classificá-las, tentam mostrar o quanto a biblioteca do escritor está presente em seu texto. Usando e abusando de práticas intertextuais, inclusive instigando o leitor a também lançar mão dessas práticas para compreendê-lo, Gilberto Freyre propõe uma escrita que, a todo o momento, volta-se sobre si mesma por meio de práticas metatextuais e metaficcionais explícitas. O narrador chega a afirmar que não se trata de romance histórico nem de história romanceada, mas de algo inclassificável.

O autor as denomina “seminovelas” justamente por tratar-se de uma escrita que mescla o apelo puramente ficcional e inventivo das novelas com a recorrência de reflexões históricas, sociológicas, psicológicas, filosóficas, que permitem penetrar mais profundamente na alma das personagens e no contexto que as envolve.

Preferimos defender, neste artigo, que se trata de uma escrita metaficcional, tendo em vista que desconfia de si mesma, como observa Gustavo Bernardo em *O livro da metaficção*: “A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo desconfia também do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica”. (BERNARDO, 2010, p. 52).

É essa permanente autoconsciência que o autor propõe em suas duas seminovelas. Ele e seu texto estão conscientes de que sua escrita ficcional questiona a si mesma enquanto texto puramente inventado; e instiga o leitor a também não esquecer que ele está diante de um texto que ora pode ser ficção, ora pode ser história, e que se detém sobre o ambíguo processo de produção literária.

A EXPERIÊNCIA INTERTEXTUAL EM GILBERTO FREYRE

A estreia do sociólogo e escritor pernambucano Gilberto Freyre na narrativa literária ficcional chegou, como ele mesmo fez questão de esclarecer em posfácio do livro publicado em

1964, de forma despretensiosa para a literatura brasileira. *Dona Sinhá e o filho padre* e, 13 anos mais tarde, *O outro amor do Dr. Paulo*, continuação da primeira, denominadas por ele “seminovelas”, encaixam-se na narrativa literária moderna do Brasil como exemplos de experiências objetivas no campo do que Júlia Kristeva veio, em 1969, a chamar intertextualidade:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. (KRISTEVA, 1969, p. 145).

Mais tarde, em 1982, Gérard Genette, numa tentativa de aclarar e sistematizar o conceito de intertextualidade, criou, em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, uma tipologia geral das relações transtextuais. São os seguintes cinco tipos apontados por ele: 1. intertextualidade, que é a relação de co-presença entre dois ou vários textos; 2. paratextualidade, formada pelos títulos, subtítulos, epígrafes, prefácios etc; 3. hipertextualidade, quando o hipertexto (texto novo) é derivado de e transformado por um hipotexto (texto anterior); 4. arquitextualidade, que determina o estatuto genérico do texto; e 5. metatextualidade, que descreve a relação de comentário que une o texto ao texto do qual ele fala, ou seja, quando um texto fala do próprio texto (GENETTE *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 30).

Ao tentar essa sistematização, Genette alarga o horizonte de possibilidades das reflexões teóricas acerca do fenômeno da intertextualidade; ou melhor, da transtextualidade, que pode ser definida como o processo de “transcendência textual do texto”, “tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE *apud* REIS, 1997, p. 187).

No horizonte dos estudos em Literatura Comparada, os conceitos introduzidos pela Intertextualidade se tornaram “um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’”. Sandra Nitrini ressalta em seu *Literatura Comparada: história, teoria e crítica* que “uma das reelaborações mais interessantes do conceito de intertextualidade é de Laurent Jenny em *La stratégie de la forme* (...). Para ele, “a intertextualidade não é um adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido” (NITRINI, 2010, p. 163).

A última modalidade transtextual aqui citada, a metatextualidade, é a que mais salta aos olhos quando se analisa, à luz do conceito da intertextualidade, os textos ficcionais, ou melhor, metaficcionais, de Gilberto Freyre, consagrado no Brasil e fora dele por suas obras na área da Sociologia, com destaque para *Casa Grande & Senzala*, considerada pela crítica nacional e

internacional uma obra ambígua, por se tratar de um texto científico dotado de uma linguagem um tanto romanceada.

Ainda no posfácio da primeira obra aqui analisada, *Dona Sinhá e o filho padre*, o próprio autor se antecipa às teorias que viriam pouco tempo depois e afirma: “Aplicadas à literatura convencionalmente chamada de ficção podem essas técnicas resultar em experimentos que nada tenham nem de romance histórico nem de história romanceada – dois tipos, para alguns de nós, inferiores, de literatura – mas num terceiro tipo de literatura, ou de metaliteratura, ou de paraliteratura, ainda a ser rigorosamente classificado”. (FREYRE, 1964, p. 127).

METATEXTUALIDADE E METAFICÇÃO

As obras de Freyre, tendo em vista seus objetivos claramente metaficcionais e metatextuais, podem ter seu ponto de partida na definição de Gustavo Bernardo do conceito de metaficção: “O que é a metaficção? Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). E é isso que Gilberto Freyre faz na maior parte das suas duas seminovelas: instiga o leitor a pensar onde começa a ficção e onde termina a história real, em todas as suas relações com outras áreas do conhecimento, como a psicologia, a sociologia, a antropologia, a filosofia.

A metaficção de Gilberto Freyre é uma ficção que parece fazer questão de dizer que é ficção, de fazer com o que o leitor tenha a plena consciência do que está lendo, no caso um texto ficcional enriquecido com referências históricas. “Este semi-romance – ou seminovela? – ninguém pense que seja, mesmo remotamente, autobiografia disfarçada; ou biografia romanceada; ou história sob a forma de ficção. Terá num ou noutro trecho um pouco de biografia não de um indivíduo só, mas de vários, considerados na pessoa imaginária de um tipo como que sociologicamente ideal; e um tanto, também de história (...)”, afirma o escritor no posfácio de *Dona Sinhá e o filho padre*.

O próprio posfácio escrito pelo autor já é uma grande demonstração das várias ferramentas transtextuais, com destaque para a metatextualidade, de que ele se utiliza para dar vida a *Dona Sinhá e o filho padre*. Também em nota do autor de *O outro amor do Dr. Paulo*, de 1977, Gilberto Freyre volta a explicar aos leitores que se trata de mais uma seminovela, continuação da primeira. “O autor a considera seminovela não por julgá-la, só por ser mista, inferior às novelas puras, mas por entender que, dentro de uma novela pura, não se realizaria sua intenção de juntar à ficção declarada, a larvada. Larvada pelo que nela tende a ser imaginativamente histórico. O semi é a admissão do ambíguo” (FREYRE, 1977, p. 2).

FICÇÃO CALCADA NA REALIDADE?

Em *Dona Sinhá e o filho padre*, o narrador conta a história de José Maria, um menino criado pela mãe viúva, Dona Sinhá, para ser padre. Na infância, adolescência e início da vida adulta, José Maria passa por situações que o colocam diante do conflito entre a religião católica e a descoberta da sexualidade, tendo em vista seus traços e trejeitos “femininos”, “delicados”, “diferentes” dos outros meninos de sua idade. Características de criança e adolescente superprotegido pela mãe e rejeitado pelos garotos da escola e da vizinhança, como defende o narrador.

Já no início da trama o narrador, que se confunde com o próprio Gilberto Freyre, tenta passar para o leitor a preocupação de que sua história, a do processo de escrita de um livro ficcional, seja pautada por fatos reais. Ou seja, o leitor já apreende, de cara, que os fatos contados estariam completamente calcados na realidade, numa realidade inventada.

Segundo o narrador, a ideia do enredo, das personagens para um futuro livro já estariam em sua cabeça, mas, tendo em vista a ocorrência de uma coincidência de caráter “supranormal”, “fantástico” e “telepático”, eis que surge na vida do escritor uma Dona Sinhá real, exatamente como aquela que já estava pensada para ser uma das personagens de *Dona Sinhá e o filho padre*. O texto começa por mostrar como, ao saber pela imprensa da futura publicação de um livro, cuja história é muito parecida com a dela, senão completamente semelhante, a Dona Sinhá da vida real procura o escritor famoso, também pernambucano, para lhe pedir que não tornem públicos os acontecimentos de sua vida e a do filho morto, criado para ser padre e considerado um santo pela mãe.

Portanto, nada mais metatextual do que a iniciativa do narrador de se voltar para dentro do próprio processo da escrita, mostrando, logo no começo da narrativa, como a futura obra ficcional, mesmo que, a princípio, completamente inventada, se tornou, por acaso do destino, também sedimentada em fatos históricos, ou seja, que realmente teriam ocorrido. Uma narrativa na qual o próprio processo da escrita é uma das temáticas centrais, portanto duplamente metatextual.

É certo que eu vinha imaginando fazer uma Dona Sinhá, talvez semelhante àquela, personagem de uma espécie de romance em que ela aparecesse ao lado do filho padre. Agora, para meu assombro, essa figura fictícia me declarava que não era fictícia: que existia. Existia à minha espera, já que eu a adivinhara, ao tentar compreender tempos inatuais, perdido no meio dos atuais. (...) Afinal – refleti – não nasci para romancista inventor de casos e de personagens; e sim para outro gênero de bisbilhoteiro das intimidades da natureza humana: a bisbilhotice do real ou do mais real que o real, de que fala o francês. (FREYRE, 1964, p. 13).

É como verdadeiro “bisbilhoteiro do real” que Gilberto Freyre concebe sua primeira incursão na narrativa ficcional e depois na continuação, com *O outro amor do Dr. Paulo*. Nesta, o protagonista Paulo Tavares retorna a Paris, depois de ter seu pedido de casamento rejeitado por Dona Sinhá, ainda na primeira novela, a mãe do amigo José Maria, por quem o próprio Paulo teria tido um sentimento de amor na infância/adolescência. Para recuperá-lo da rejeição, seu amigo

Roberto Camargo leva-o a conhecer uma família de barões do café recém-chegada à capital francesa, cuja filha Maria Emília acabará tornando-se sua esposa. O texto também privilegia a metatextualidade ao ter como tema central a escrita de um outro livro por parte do narrador, que pretende continuar *Dona Sinhá e o filho padre*. O protagonista Dr. Paulo envolve-se na escrita de um livro, mais uma vez trazendo o processo de produção da escrita para o enredo, recorrendo à prática metatextual, portanto característica marcante da narrativa literária de Gilberto Freyre.

Nas duas obras, a todo o momento o leitor é levado a questionar se aquilo que está sendo narrado é a total representação do real ou não se trata apenas de pura invenção. O leitor é levado a refletir sobre o processo de criação literária como, necessariamente ou não, tendo que se basear em fatos que realmente aconteceram. O leitor não esquece, nas obras ficcionais de Gilberto Freyre, até que ponto essa narrativa literária de cunho ficcional pode ou não ter uma verdade histórica.

O narrador das duas ficções aqui analisadas é ainda mais ousado em sua reflexão metatextual ao afirmar em *Dona Sinhá e o filho padre*:

A História como que me surpreendera a querer traí-la, entregando-me a namoros como a Ficção; e antes que se consumasse o desvio como que me fazia voltar aos seus braços femininos porém fortes, absorventes, imperiais. A verdade, porém, é que eu experimentara o gosto da traição, meu namoro com a Ficção não pensasse a História que fora de todo platônico. Fora um tanto sensual. Dona Sinhá e o filho padre, eu os inventara. Se a História agora se apresentava com uma Dona Sinhá e um José Maria iguais aos meus, eu tinha a certeza de ter precedido a História com a minha ficçãozinha. (FREYRE, 1964, p. 19).

Para Bernardo, em *O livro da metaficção*, a narrativa ficcional que destaca a sua própria condição de ficcionalidade mobiliza os mesmos labirintos e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma – ou melhor, sobre os nossos conhecimento e desconhecimento da realidade.

A BIBLIOTECA DE VIAGENS FREYRENA

Toda a rede de relações metatextuais exploradas por Freyre parece ser colocada, intencionalmente, para apreciação dos leitores. Além dessa proposta de reflexão metatextual, o autor usa e abusa de alusões e referências textuais que, da mesma maneira que, certamente, influenciaram seu processo criador, de alguma forma também levam o leitor a fazer diversas construções intertextuais. Em *Intertextualidades: teoria e prática*, Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury, afirmam: “As leituras prévias funcionam como condicionadores de cada nova leitura. O mesmo texto lido, em épocas diferentes, torna-se outro, pois, nesse intervalo de tempo, o repertório do leitor se alterou. É necessário atentar para o fato de que a constituição desse repertório

não decorre apenas da vontade do leitor, mas também daquilo que lhe é oferecido no processo de produção, circulação e consumo de bens culturais”. (PAULINO, 1995, p. 57).

De forma bastante explícita, o autor apela, em muitas partes das duas “seminovelas”, para uma série de alusões e referências a escritores literários e especialistas de áreas correlatas, como a sociologia, a antropologia e a filosofia. Um exemplo, destacado pelo próprio Freyre, de influência em sua narrativa ficcional trata-se do escritor inglês do século XVII, Daniel Defoe, principalmente no livro *Journal of the plague year* e, logo em seguida, em *The history of the plague*.

Praticou Daniel Defoe com esse seu livro (*The history of the plague*) uma façanha, ainda hoje provocantemente experimental. É que, segundo um dos seus críticos, J. D. Beresford, desde o século XVII trouxe, por intermédio de Defoe, para a literatura um método ‘as modern as the twentieth century’; e que é método do ultra-realismo. O de chegar-se ao mais ‘real que o real’. (FREYRE, 1977, p. 127)

É como explica Tiphaine Samoyault, em *A Intertextualidade*:

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subentendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto. (...) Em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos de comunicação literária. (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Ainda abordando essa questão da intertextualidade, em *O livro da metaficção*, Gustavo Bernardo destaca:

A conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionais. Para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura, se ‘todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes’. (LODGE *apud* BERNARDO, 2010, p. 42-43).

Samoyault (2008), diante do processo de construção literária, nos remete também ao conceito de biblioteca, afirmando que na literatura, mesmo se mantendo uma necessária relação de repetição de textos anteriores, essa biblioteca exerceria sobre o texto um poder de modelização, constituindo-se num filtro entre o texto e o mundo. “É assim que uma parte do efeito-mundo da ficção repousa sobre o fato de que, para a literatura, o mundo é em primeiro lugar um livro”. (SAMOYAULT, 2008. p. 123).

No caso de Gilberto Freyre, ele se detém nas alusões e, mais regularmente observado nas duas seminovelas, nas referências das quais o autor/narrador se utiliza. Sua escrita é repleta de menções a artistas (da literatura e de outras artes) e estudiosos de diferentes áreas, como a

sociologia, a filosofia, a antropologia.

Ao abordar as conversas com Gaspar, tio do menino José Maria, irmão de Dona Sinhá, que serve de fonte para muitos dos acontecimentos a serem narrados durante o processo de criação do livro, o narrador informa, de maneira até pejorativa, que a personagem seria um leitor regular e, portanto, de uma formação cultural limitada, dos romances de Dumas (Alexandre Dumas, pai, 1802-1870), autor de romances conhecidos em todo o mundo ocidental, como *O Conde de Monte Cristo* (1844) e *Os três mosqueteiros* (1844).

Outros artistas e estudiosos são destacados como formadores da biblioteca cultural de Paulo Tavares - inclusive alguns nomes são repetidos na segunda seminovela -, que, implicitamente, parecem também pertencer à biblioteca a qual recorre o escritor Gilberto Freyre, a exemplo de Stendhal (1783-1842), escritor francês, autor de obras como *O vermelho e o negro* (1830); Jules Michelet (1798-1874), filósofo e historiador francês, autor de *As memórias de Lutero* (1835); Hippolyte Taine (1828-1893), crítico e historiador francês, um dos expoentes do Positivismo do século XIX; e Ernest Renan (1823-1892), escritor, filósofo, filólogo e historiador francês, autor de *A história do povo de Israel* (1887).

Destaque da biblioteca de Paulo Tavares e, implicitamente, da do próprio Gilberto Freyre, é o sacerdote e filósofo inglês John Henry Newman (1801-1890). Este foi um grande defensor da doutrina católica contra ataques protestantes, conhecido pelo *Ensaio sobre o Desenvolvimento da Doutrina Cristã*, escrita em 1845.

Em *O outro amor do Dr. Paulo*, a segunda incursão de Gilberto Freyre no mundo da narrativa ficcional, as alusões e referências a artistas e estudiosos principalmente europeus são mais frequentes. A abordagem metatextual volta a ser uma das temáticas centrais do livro, agora tendo como protagonista o coadjuvante de *Dona Sinhá e o filho padre*. O narrador se incumba novamente de sua vocação de “bisbilhoteiro do real” para pesquisar sobre a vida de Paulo Tavares em Paris, em especial após o retorno do Brasil. O também brasileiro Roberto Camargo será a sua principal fonte para a busca de informações sobre Paulo Tavares. “Tudo isso se esboçara, naquele esquema, num tom mais de história acontecida do que de novela inventada; e dentro de um experimento que desde então continuou a apaixonar-me: o de que o inventado às vezes se confunde, em vários pontos, com o acontecido”. (FREYRE, 1977, p. 3).

Nessa sua segunda experiência ficcional, a narrativa de viagem adquire uma importância central para subsidiar as práticas transtextuais do autor, utilizando-se mais uma vez o conceito criado por Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982). Ficam em segundo plano as relações sentimentais das personagens, que, em *Dona Sinhá e o filho padre*, ganharam maior importância – as relações sentimentais entre José Maria e Paulo, ainda na infância/adolescência, e, depois, entre Paulo e Dona Sinhá, que rejeita os sentimentos do pretendente. *O outro amor do Dr. Paulo* começa,

exatamente, explorando a volta do doutor a Paris, depois de uma experiência de rejeição amorosa por Dona Sinhá.

As viagens pela Europa, feitas por Paulo Tavares e personagens coadjuvantes, incluindo a que se tornaria, já na segunda metade da história, o seu “outro amor”, a filha de barões brasileiros Maria Emília, se torna pano de fundo para que o autor explore grande parte de sua biblioteca. Nesse segundo livro, o autor recorre insistentemente às referências e alusões a artistas, obras de arte e estudiosos de outros ramos da ciência, além de menções a personagens e fatos históricos como coadjuvantes da narrativa em diversos momentos.

O conhecimento artístico e histórico visto de dentro da própria Paris do século XIX e retomado nas viagens feitas pelas personagens durante a história de *O outro amor do Dr. Paulo* é intensivamente explorado na narrativa ficcional freyriana. Na pintura, ele resgata Manet, Monet, Gauguin e Picasso, entre outros; na música, Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Brahms, Debussy, Stravinski; na escultura, Rodin e Bourdelle. Na literatura são destacados Dumas, Victor Hugo, Mallarmé, Baudelaire, Byron, Balzac, Dickens, Irmãs Bronté, Antero de Quental, Eça de Queiroz, Mistral, Tennyson, Irmãos Goncourt, Kipling, Tolstoi, Dostoievsky, Disraeli, Gautier, Shelley, Keats, George Meredith, Stevenson (conhecido por seus roteiros de viagens), Thackeray, Henry James. Na dança, o coreógrafo russo Diaghilev.

Outras áreas do conhecimento são ainda utilizadas pelo narrador para dar vida à sua narrativa, com a explícita citação de figuras consideradas expoentes nas diversas áreas. É o caso da sociologia de Durkheim, Weber, Le Play, Herr, Comte; da filosofia de Bergson, Maritain, Spencer, Rosseau, Voltaire, Unamuno, Nietzsche, Lachelier, Sorel, Moore; da crítica literária de Pater, Lamb, Madame de Staël, Huysmans; da política de Clemenceau, Oliveira Martins; da ciência de Pasteur, Bernard, Oswaldo Cruz; dos estudos em História de Carlyle, Guizot; da dramaturgia dos Browning, Ibsen, Turgeniev; da psicanálise de Freud.

Destaques da intelectualidade brasileira do século XX também são referenciados, como João Ribeiro e Euclides da Cunha, na literatura, Sílvio Romero, na crítica literária, e Alberto Torres, na sociologia.

HISTÓRIA DENTRO DA FICÇÃO

Outro fator de destaque na escrita metatextual de Gilberto Freyre é a inclusão de personagens e fatos históricos de forma coadjuvante, o que denota mais uma retomada do chamado “romance histórico”, que com o surgimento do Romantismo, no início do século XIX, teve em escritores como Dumas, Herculano e Tolstoi autênticos representantes. De acordo com Bernardo, em *O livro da metaficção*, também conhecido pela expressão contraditória de “romance não-

ficcional”.

No romance dito não ficcional, personalidades históricas interagem com personagens inventados. Chama-se esse tipo de literatura de não-ficcional porque as personalidades históricas no meio dos personagens inventados reforçam a ilusão realista de que é possível representar o real tal e qual, ou seja, de que é possível mostrar ‘a vida como ela é’. (BERNARDO, 2010, p. 48).

Em *O outro amor do Dr. Paulo*, figuras históricas, que realmente existiram, são inseridas no enredo, a exemplo do Barão do Rio Branco (1845-1912), diplomata brasileiro, e do escritor, classificado como um dos expoentes do realismo brasileiro, Aluísio Azevedo (1857-1913). Também Machado de Assis (1839-1908) aparece na narrativa como tendo caído de amores por uma certa Aimée, artista francesa que fazia sucesso no Rio de Janeiro no fim do século XIX. À época Louise Aimée era uma das cocotes francesas mais conhecidas da noite carioca e representava um certo grupo de cortesãs francesas ou pseudo-francesas que traziam as mais recentes novidades europeias aos palcos das casas de show e/ou teatros.

O narrador confunde a cabeça do leitor a todo o momento, inserindo fatos e personagens históricos no meio da narrativa ficcional, o que denota a extensa biblioteca da qual o autor se utiliza e que o auxilia em sua busca pela reflexão metatextual: parece realmente verdade que certas figuras e acontecimentos históricos tenham feito parte do processo de feitura desse segundo livro, uma das temáticas centrais da ficção de Gilberto Freyre. O próprio protagonista se vê envolvido no projeto de escrita de um livro sobre a Grécia e, depois, sobre o Brasil, o que, de novo, nos remete ao objetivo metatextual de Freyre. É como o narrador mesmo coloca:

Meu destino, portanto, como seminovelistas, seria sempre decididamente, este: combinar, nos meus arremedos de personagens, história com ficção, sem resvalar – que Deus me livrasse! – nem no romance histórico, nem na história romanceada. Pois a minha história não sendo a convencionalmente histórica nem a minha ficção, a convencionalmente romanesca partiríamos, mais uma vez, o leitor e eu, para uma aventura inclassificável, pelo tempo não muito distante dos nossos avós e até dos nossos pais, quando estes ainda jovens, em torno de personagens – pessoas que, se não viveram, como que de certo modo existiram, naquele tempo, chegando quase ao nosso. (FREYRE, 1977, p. 17).

Com relação aos fatos históricos incluídos na narrativa ficcional de Gilberto Freyre vale destacar o episódio da chegada da Maçonaria ao Brasil, cujos conflitos com a Igreja Católica foram descritos pelo narrador em *Dona Sinhá e o filho padre*, com base em documentos oficiais e jornais da época. Nos momentos em que o narrador se utiliza desses fatos em meio à narrativa, o leitor se vê num suspense por não saber se os fatos realmente ocorreram ou se não se tratam apenas de pura invenção. Mais uma vez o caráter metatextual da narrativa ficcional freyreana vem à tona, pois o leitor se vê estimulado a refletir sobre o processo da produção do texto. Destacamos aqui um trecho do capítulo em que o narrador conta sobre os conflitos da Maçonaria com a Igreja Católica no

Recife do século XIX:

Folhee na própria casa daquele antigo maçom, alguns jornais da época, da luta da Maçonaria com Dom Vital. Interessantíssimos. Um deles, o Diário do Grão-Pará, que se publicava na capital do Pará; e que numa das suas edições publicara a carta de certo Cônego Sebastião Borges de Castilhos, colocando-se com tal insolência contra o seu prelado, que o próprio maçom, colecionador de retalhos de jornais, anotou à margem da ‘carta pública’, a lápis azul: ‘Por que o Cônego não toma chá de... (ilegível)?’ Talvez um calmante. (FREYRE, 1964, p. 69).

Em outro momento da seminovela, o narrador chega a criar uma teoria sócio-antropológica sobre a formação sexual de certos meninos brasileiros criados por mães viúvas e avós, em ambientes católico-patriarcais, para serem padres. Novamente, o narrador “divaga” em torno do fazer literário: “Mas não estarei de novo deixando de contar uma história para divagar em torno dela?”.

Na segunda narrativa ficcional aqui analisada, *O outro amor do Dr. Paulo*, o autor/narrador volta a criar uma nova teoria sócio-antropológica, sobre a qual baseia o interesse do protagonista Dr. Paulo pela sinhazinha Maria Emília. Seria a de que as civilizações canavieira e cafeeira do Brasil imperial, depois auto-exiladas na Europa por não concordarem com a transformação do Brasil em país republicano e livre da escravidão, teriam produzido um tipo de mulher genuinamente tropical, a *jeune fille* (menina) brasileira.

As observações acima destacadas suscitam a retomada de discussões acerca da ou das relações entre a realidade histórica e a ficção. Bernardo, citando Badiou, em *O livro da metaficção* observa que: “Nada pode atestar que o real é real, nada senão o sistema de ficção no qual ele virá desempenhar o papel de real”. (BADIOU *apud* BERNARDO, 2010, p. 15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha das duas ficções do escritor Gilberto Freyre para o *corpus* deste artigo se justifica pela constatação de que o processo intertextual/metatextual de sua escrita se dá de forma bastante explícita. É possível verificar, facilmente, como a influência da biblioteca do autor se manifesta com força no resultado de sua escrita. Mais uma vez recorreremos às palavras de Thiphaine Samoyault, em *A Intertextualidade*:

(...) toda literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros! É por isso que trabalhando com citações visíveis, modelos reconhecidos ou uma biblioteca dissimulada, convém exibir uma tripla competência, inventorial, funcional – a fim de estudar o modo como a montagem opera – e semântica – a fim de analisar não só as modificações do enunciado emprestado como também, mais ainda, as transformações que este enunciado opera na forma e no conteúdo do texto de acolhida. (SAMOYAUULT, 2010, p. 125).

O fato é que o autor lança mão de instrumentos que, recorrendo às observações de Gustavo Bernardo em *O livro da metaficção*, propomos aqui se tratar de pura metaficção. As práticas metatextuais podem ser constatadas em diversos momentos das duas obras: os dois enredos colocam o processo de escrita como uma das suas temáticas centrais; a fluidez verificada na fronteira entre história e ficção propõe uma reflexão permanente por parte dos leitores também sobre o processo da escrita ficcional e/ou da histórica; a inserção de personagens e fatos históricos no meio da narrativa é outro fator que estimula a reflexão metaficcional.

No segundo, livro, o protagonista se vê envolvido na elaboração de livros sobre viagens à Grécia e ao Brasil, outro apelo metatextual; a recorrência de alusões e referências artísticas de outras áreas do conhecimento nos dá uma ideia explícita da extensa biblioteca resgatada pelo autor e proposta ao leitor, o que nada mais é do que uma das práticas intertextuais mais utilizadas na produção literária.

Diante do exposto, podemos concluir que a narrativa ficcional de Gilberto Freyre pode ser considerada um exemplo de como se dá a construção de um texto em que metatextualidade/metaficção ocorre na sua forma mais visível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Dona Sinhá e o filho padre**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

FREYRE, Gilberto. **O outro amor do Dr. Paulo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

GENNETE, Gérard. **Palimpseste. La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

PAULINO, Graça. **Intertextualidades**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”. In: _____. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

REIS, Carlos. **Conhecimento da literatura: introdução dos estudos literários**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2003.

SAMOYAUULT, Thiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

ANTONIO CANDIDO E MAURICE BLANCHOT: UM DIÁLOGO POSSÍVELEmanuel Régis Gomes Gonçalves²**Resumo**

O presente trabalho é uma tentativa de estabelecer um diálogo entre as obras de Antonio Candido e Maurice Blanchot, comparando seu pensamento teórico sobre a literatura e tendo como foco principal a visão dos dois autores em relação à questão da autonomia da literatura ante o mundo. A partir de três tópicos básicos – a literatura e a história, a literatura e a realidade e o autor e a obra – procuramos mostrar que, apesar de divergirem em grande medida acerca de tais temas, é possível estabelecer pontos de interseção entre os pensamentos dos autores escolhidos sobre essas constantes da discussão literária. O método utilizado será o do confronto bibliográfico, em busca de divergências e convergências dos dois autores no que diz respeito ao fenômeno literário.

Palavras-chave

Obra literária, Autonomia, História, Realidade, Autor.

Résumé

Ce travail est une tentative d'établir un dialogue entre les œuvres de Antonio Candido et Maurice Blanchot, en comparant sa réflexion théorique sur la littérature et en se concentrant principalement sur la vision des deux auteurs sur la question de l'autonomie de la littérature devant le monde. A partir de trois thèmes fondamentaux - la littérature et de l'histoire, la littérature et la réalité et l'auteur et le travail - il tente de montrer que, en dépit de différer largement sur ces questions, il est possible d'établir des points d'intersection entre les pensées des auteurs choisis sur ces constantes de discussion littéraire. La méthode utilisée sera le choc de la bibliographie, à la recherche de différences et les similitudes entre les deux auteurs à l'égard du phénomène littéraire.

Mots clefs

Oeuvre littéraire, Autonomie, Histoire, Réalité, Auteur.

Introdução

Este trabalho se constitui, antes de tudo, de uma interrogação que é também uma grande provocação teórica: seria possível estabelecer um diálogo entre dois teóricos da literatura aparentemente tão diferentes quanto Antonio Candido (1918) e Maurice Blanchot (1907-2003)?

O primeiro, um clássico da crítica e da história da literatura brasileira, autor de obras fundamentais como *Formação da literatura brasileira* (1959), livro em que inova a abordagem sobre a literatura no Brasil ao propor o seu conceito de *sistema literário*, formado pela tríade “autor-obra-público”, atuando de forma integrada e dinâmica, para explicar como e de que modo a criação literária se tornou possível em nosso país, passando de simples *manifestações* isoladas, apesar de eventualmente expressivas, para uma instituição orgânica transmissora de formas e valores entre autores e público; autor também de outra obra basilar de nossos estudos literários, *Literatura e sociedade* (1965), em que procura mostrar como a obra literária pode ser analisada a partir do confronto dialético entre as formas sociais externas e as formas literárias internas *a partir* das próprias obras.

O segundo, influente escritor, filósofo e teórico literário francês que começa a publicar, a partir do final da década de 1940, uma série de livros intrigantes – bastante influenciados pelos pensamentos de Hegel, Heidegger e pelas obras e reflexões literárias de Mallarmé e Kafka – sobre a “questão literária”; livros nos quais procura defender a literatura como um fenômeno “misterioso” e paradoxal, cujos fundamentos principais seriam o *silêncio* e o desejo do *impossível*, apartada, portanto, da realidade social concreta. Entre seus livros mais importantes, podemos citar *A parte do fogo* (1949), *O espaço literário* (1955) e *A conversa infinita* (1969).

Nossa hipótese é a de que, por mais diferentes que no geral se apresentem as concepções sobre a natureza da literatura entre esses dois autores, suas obras não são *sempre* inevitavelmente incompatíveis, sendo possível estabelecer um diálogo entre elas, a partir de determinados pontos de interseção que, por mais difíceis que sejam de perceber em um primeiro olhar, estão presentes em seus escritos.

Que fique claro, porém, o seguinte: o que se pretende estabelecer neste trabalho é um *diálogo possível* e não uma “sintonia perfeita”, não uma convergência sem rugas dos pensamentos de Antonio Candido e Maurice Blanchot sobre a natureza do fenômeno literário.

Nosso método será basicamente a comparação bibliográfica, confrontando, a partir de textos específicos dos autores, as afirmações deles sobre uma questão central – a *autonomia* da literatura em relação ao mundo exterior.

1. A literatura e a história e a história da literatura em Candido e Blanchot

É frequente nos textos de Antonio Candido que ele deixe em segundo plano os aspectos puramente teóricos da literatura para se deter no terreno da história literária. É o que ele faz, por exemplo, no já citado *Formação da literatura brasileira*, que o próprio autor chama de “um livro de história literária” (Candido, 2007, p. 31).

Isso se conjuga com a visão de Candido de que a história é um dos aspectos válidos para se entender o fenômeno literário. No livro referido, isso ressalta ainda mais, pois nele o autor analisa a construção do nosso sistema literário, partindo da tese, apoiada em obras e documentos, de que a nossa literatura adquiriu sentido *pleno* – ou seja, deixou de ser manifestações isoladas, sem repercussões nos autores e obras subsequentes – por volta do século XVIII, com as Academias literárias formadas pelos nossos poetas e demais literatos árcades (A Academia Brasílica dos Renascidos e a Academia dos Seletos, por exemplo), em uma tentativa de se criar um público leitor em um meio inculto, como o era o do Brasil colonial. Esse *empenho* vai atingir seu amadurecimento com a “libertação” da literatura brasileira em relação à Metrópole portuguesa através da *consciência literária* que se conquista, em consonância com a independência política, com o advento do Romantismo, no século XIX.

Nota-se, pelo acima exposto, a perspectiva *progressiva* do pensamento de Antonio Candido para explicar a consolidação da literatura brasileira que, deixando de ser “ramo da portuguesa” (Candido, 2007, p. 30) adquire fisionomia e força próprias. Perspectiva duramente criticada posteriormente, entre outros, por Haroldo de Campos, que a chama de “historiografia ontológica” e “episódio da metafísica ocidental da presença” (Campos, 1983, pp. 107-127), querendo dizer com isso que o livro de Antonio Candido peca por querer encontrar um “espírito nacional” que ligasse a literatura brasileira em um sistema e o fizesse evoluir em um modelo biológico que se assemelha ao das plantas.

Sem querer nos deter no mérito da questão, gostaríamos de citar um outro texto do autor de *Formação*, escrito alguns anos antes (1955), em que essa “historiografia ontológica” é confrontada com pontos de vista que a nosso ver esclarecem melhor a visão de Candido sobre a relação entre a literatura e a história, quando ele discorre sobre os fatores “externos” e “internos” da literatura:

quando investigamos tais fatores, percebemos que os essenciais e mais plenamente significativos são os ‘internos’, que costeiam as zonas indefiníveis da criação, além das quais *persiste o mistério, intacto e inabordável*. Há todavia os ‘externos’ (...) *secundários, não há dúvida, como explicação*; dependendo de um ponto de vista mais sociológico do que estético; mas necessário, senão à sondagem profunda das obras e dos criadores, pelo menos à compreensão adequada das correntes, períodos, constantes estéticas” (Candido, 1997, p. 221) GRIFOS NOSSOS

O que ressalta, a partir das palavras de Candido, é o reconhecimento do “inabordável” que persiste na literatura, mas também o conhecimento, fornecido pela história, de que, apesar de tudo, há entre alguns autores e obras de determinados períodos inegáveis “constantes estéticas”.

Em outro ensaio, *Literatura de dois gumes*, o mesmo autor é ainda mais enfático sobre a relação entre história e literatura:

Traçar um paralelo *puro e simples* entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil seria *não apenas enfadonho, mas perigoso*, porque poderia parecer um convite para olhar a realidade de maneira meio mecânica, como se os fatos históricos fossem determinantes dos fatos literários, ou como se o significado e a razão de ser da literatura fossem devidos à sua correspondência aos fatos históricos (Candido, 2006, p. 197) – GRIFOS NOSSOS.

Abordada essa questão no pensamento de Antonio Candido, gostaríamos de compará-la agora ao pensamento de Maurice Blanchot sobre o mesmo tema, ou seja, a relação da literatura com a história.

O autor de *O espaço literário*, profundo conhecedor da história da literatura, jamais negou, pelo menos a partir do que podemos depreender de alguns de seus escritos, que a arte, e por extensão a criação literária, tenha sofrido o “peso da história”, por assim dizer, na sua trajetória ao longo das eras. É isso que percebemos lendo a longa e profunda reflexão sobre a relação entre a arte, a literatura e o lugar das duas no mundo intitulado *A literatura e a experiência original*, a partir de trechos como:

Parece existir, no decorrer do tempo, como que uma ‘dialética’ da obra e uma transformação do sentido da arte, movimento que não corresponde a épocas históricas determinadas mas que está, porém, em relação com diferentes *formas históricas*. Para nos atermos a um esquema algo rudimentar, é essa dialética que conduz a obra desde a pedra talhada, desde o grito rítmico e hínico, em que ela anuncia e realiza o divino, até a estátua onde ela dá forma aos deuses, até às obras onde ela representa os homens, antes de imaginar-se figurativamente a si mesma. (Blanchot, 2011, p. 252). GRIFOS NOSSOS

O pensador francês afirma que, apesar de não existir um “paralelo puro e simples”, para usar a expressão de Candido, entre a arte e a história dos homens, há uma espécie de “dialética”, uma “transformação do sentido” dessa arte em relação a “formas históricas”. Que dialética e que formas históricas seriam essas? Talvez isso fique mais claro a partir de outra passagem do mesmo ensaio:

A obra que foi palavra dos deuses, palavra da ausência dos deuses, que foi palavra exata, equilibrada, do homem, depois palavra dos homens em sua diversidade, em seguida palavra dos homens deserdados, daqueles que não têm a palavra, logo palavra do que não fala do homem, do segredo, do desespero ou do êxtase que se falta dizer, o que é que é sempre subtraído à sua linguagem? Ela mesma. Quando tudo foi dito, quando o mundo se impõe como a verdade do todo, quando a história quer cumprir-se na realização do discurso,

quando a obra nada mais tem a dizer e desaparece, é então que ela tende a tornar-se a palavra da obra. (Blanchot, 2011, p. 253).

Estamos ou não estamos diante de uma trajetória histórica da obra de arte através do tempo, ainda que sumária, de instrumento dos deuses à linguagem que só fala de si própria ou do seu “silêncio” ante o mundo?

Longe de afirmarmos que Blanchot é um teórico da história da literatura, apenas pretendemos mostrar que em momento algum ele ignora essa história, apesar de não considerá-la nem decisiva para o entendimento da arte nem determinante, *em última instância*, das formas que a constituíram ao longo do tempo, o que – em alguma medida, mas uma medida não tão grande assim – o afasta do pensamento de Antonio Candido, para quem os fatores históricos e sociológicos, apesar de secundários e insuficientes para explicar a “natureza” da literatura, são necessários para a compreensão de muitos de seus aspectos.

2. O “mundo invertido” de Blanchot e os “mundos imaginários” de Antonio Candido

Ainda em seu ensaio *A literatura e a experiência original*, Blanchot chama a literatura de “mundo invertido” (“mundo subvertido”, na tradução brasileira), um lugar onde – ao contrário do mundo real, lugar da ordem, da racionalidade, da seriedade, onde imperam “a ciência, a técnica e o Estado” (2011, p 235) – reinariam “a insubordinação, a exorbitância, a frivolidade, a ignorância, o mal, o absurdo”. Essa afirmação está em sintonia com a ideia da literatura como o lugar do impossível, que nasce da sua gratuidade ante a vida prática.

Candido também reconhece na literatura, enquanto conjunto de obras de arte, uma “liberdade extraordinária, que transcende as nossas servidões”, mas, diferente do autor de *A conversa infinita*, vê nessa literatura também “instrumentos de comunicação entre os homens” (2006, p. 197).

Por trás dessa diferença sobre o mesmo assunto, no entanto, os dois autores concordam que a literatura tem o poder de “apagar” o mundo, afastá-lo de si, *ainda que pretenda representá-lo*. Candido, analisando uma obra tão singular quanto o livro *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, chega mesmo a falar em “mundos imaginários” para referir-se às criações literárias:

O romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1943), foi tão importante para a ficção quanto, para a poesia, *Pedra de sono*, de João Cabral de Melo Neto (1942). Nele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo

e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema *a* ou tema *b*; direita ou esquerda; psicológico ou social). Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que *a força da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os 'mundos imaginários'* (CANDIDO, 2006, pp. 249-250) GRIFOS NOSSOS.

O paralelo com Blanchot, neste caso, parece claro, uma vez que ambos vêm a literatura como um espaço capaz de, esquivando-se das determinações do mundo concreto, justificar-se por si mesma e em si mesma, “invertendo” a realidade, criando outra realidade a partir da “imaginação”.

3. A dor de Antonio Candido e a dor de Blanchot

Para concluir a nossa breve tentativa de estabelecer um diálogo entre as obras de Antonio Candido e Blanchot, gostaríamos de comparar algumas reflexões desses dois autores sobre um tema comum, tratado em diferentes momentos por ambos – a dor afetiva e sua existência no mundo literário.

Escolhemos esse tema não por acaso, mas por acreditar que ele toca em uma questão central de toda a criação literária, qual seja: *a relação entre o autor e sua obra* ou a “morte” desse autor promovido pela literatura, no sentido de seu apagamento como fonte última de entendimento da obra literária.

Aqui é preciso fazer de antemão uma ressalva e uma distinção entre os dois autores em questão.

Para Antonio Candido, o conhecimento da biografia do autor de um livro *pode – em alguns casos* – auxiliar a compreensão de sua obra. É o que ele explica na introdução de *Formação da literatura brasileira*, entre outros textos: “Há casos (...) em que a informação biográfica ajuda a compreender o texto; porque rejeitá-la, estribado em preconceito metodológico ou falsa pudicícia formalista? Há casos em que ela nada auxilia; porque recorrer obrigatoriamente a ela?” (Candido, 2007, p. 37). Neste aspecto, seu pensamento vai em um sentido diametralmente oposto ao de Blanchot e ao dos chamados teóricos “pós-estruturalistas”, herdeiros deste último. Para o pensador francês, a obra literária simplesmente “mata” seu autor; ou melhor, o escritor só se torna escritor quando produz uma obra; assim, não foi ele que a criou, mas ela a ele, o autor só existe na e pela obra.

Apesar dessas diferentes concepções sobre a relação do autor e sua obra, acreditamos ser possível encontrar alguns paralelos sobre a questão entre o teórico brasileiro e o teórico francês. Voltemos, assim, à dor afetiva e sua presença na literatura.

Em um exemplo famoso de seu *Formação*, Antonio Candido compara três poemas que foram frutos da perda pessoal de um filho pelos seus autores; no caso, Borges de Barros e seu poema “Os túmulos”, Vicente de Carvalho e seu poema “O pequenino morto” e ainda Fagundes Varela e seu poema “Cântico do calvário”. Na apreciação crítica de Candido, apesar de a dor que ocasionou os três poemas ser fundamentalmente a mesma, sua existência no mundo literário é totalmente divergente. Explica o autor de *Literatura e sociedade*:

É que, sendo obras literárias, não documentos biográficos, a emoção, neles, é elemento essencial apenas como ponto de partida; o ponto de chegada é a reação do leitor, e esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão. Os três pais são igualmente dignos de piedade, *do ponto de vista afetivo; literariamente* o poema do primeiro é nulo; o do segundo, mediano no seu patético algo declamatório; o do terceiro, admirável *pela solução formal*. (Candido, 2007, p. 36). GRIFOS NOSSOS

A literatura operaria, desse modo, um tipo de “ruptura” entre o sentimento e a forma, entre o autor e ela mesma. É um tipo de pensamento bastante semelhante, embora menos radical, que iremos encontrar em um trecho do ensaio de Blanchot intitulado *Kafka e a literatura*. Neste ensaio, o pensador francês tenta mostrar como Franz Kafka, ainda que pretendesse buscar algum tipo de expressão de sua angústia e da sua dor de viver na criação literária, só conseguia criar uma outra coisa, incomensuravelmente distante de seus sofrimentos. Para Blanchot, isso acontece porque a literatura:

objetiva a dor constituindo-a em objeto. Ela não a expressa, ela a faz existir de um outro modo, dá-lhe uma materialidade que não é a do corpo, mas a materialidade das palavras pelas quais é significado o transtorno do mundo que a dor pretende ser. Tal objeto não é necessariamente uma imitação das transformações que a dor nos faz vivenciar: ele se constitui para *apresentar* a dor, não para *representá-la*; é preciso primeiro que este objeto exista, isto é, que ele seja um total sempre indeterminado de relações determinadas, em suma, que haja nele, como em todas as coisas existentes, sempre um algo mais que não seja verificável” (Blanchot, 2011, pp. 28-29)

A dor real e a dor literária, o autor e a obra, tanto para Antonio Candido quanto para Maurice Blanchot são, guardadas as devidas proporções, duas realidades singularmente diferentes e sua diferença consiste em que a dor e o autor são, na passagem para a linguagem, “transfigurados”, perdem sua realidade concreta. Para citar Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”, ainda que diga a verdade.

Considerações finais

Temos consciência, ao tratarmos das obras de Antonio Candido e Maurice Blanchot, de que estamos lidando com dois autores complexos, de visão teórica ampla sobre o fenômeno literário. Sabemos também que realizamos aqui um recorte significativo – e talvez arriscado – do

pensamento de ambos.

Nossa intenção, porém, como foi anunciada desde o início, era provocativa, tentando mostrar que mesmo entre teóricos com posturas aparentemente tão díspares sobre a literatura era possível tecer algumas aproximações. Deixamos a cargo dos leitores do presente trabalho responder se conseguimos realizar essa tarefa a contento.

Procuramos mostrar, no entanto, que, entre pensadores com um olhar tão penetrante quanto os que analisamos, era natural que houvesse algumas correspondências, ainda que mínimas, sobre o objeto a que ambos dedicaram suas vidas, a literatura.

Ambos reconhecem, ainda que com valores diferentes, que a arte e a literatura possuem uma trajetória no tempo, uma história, incidindo, de forma espúria ou não, sobre as suas formas ou a sua “natureza”.

Os dois autores também partilham, em graus diferentes, a noção de que o universo ficcional não é um simples “reflexo” do mundo, mas uma realidade com características particulares, autônomo, cujas relações com a realidade concreta se dão por caminhos intrincados, alguns inacessíveis ao pensamento.

Por fim, Candido e Blanchot vêm a relação entre o autor e sua obra, embora com divergências sobre sua possível função como elemento de auxílio no entendimento dos textos literários, como uma relação indireta, mediada pela linguagem, em que o que está em jogo não é a “verdade” afetiva, mas sua reelaboração através dos recursos verbais, sua “apresentação” no texto ficcional ou poético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. “A literatura e a experiência original”. In: _____. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Boletim bibliográfico*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Biblioteca Mário de Andrade. vol. 44, n. 1-4, 1984. pp. 107-127.

CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes” e “A nova narrativa”. In: _____. **A educação pela noite**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 197-218./241-260.

_____. “Introdução”. In: _____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos (1750-1880)*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. pp. 25-38.

_____. “O escritor e o público”. In: COUTINHO, Afrânio (org.); COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *A literatura no Brasil*. v. 1. 4ª ed. São Paulo: Global, 1997. pp. 221-232.

A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NO ROMANCE *LUZIA-HOMEM* DE DOMINGOS OLÍMPIO

Jean Carlos de Vasconcelos³
Margarida Pontes Timbó⁴

Resumo

Este artigo procura analisar a configuração da personagem feminina no romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio. O estudo baseou-se em pesquisa teórico-bibliográfica, conforme o pensamento de Pereira (2004), Costa (2002), Bosi (1989), dentre outros. Ao revisitar a fortuna crítica acerca do romance investigamos a representação da personagem Luzia como fonte de observação analítica também da tese naturalista. A investigação ocorreu com base na tentativa de entender a ambiguidade que envolve a protagonista da narrativa em estudo, bem como sua relação com os demais personagens e ações dentro da obra. Luzia “homem” como a própria alcunha do título do livro sugere a existência de uma personagem intermediária entre os dois sexos, isto é, o corpo quase másculo se associa à suavidade da alma feminina e seu fim trágico reporta a luta pela sobrevivência e honradez com que conduziu sua vida. Esta discussão mostrou-nos que o referido romance apresenta como ambiente o flagelo da seca com o objetivo de exibir a força física e moral da heroína sertaneja, representada na figura da personagem Luzia que, configura-se como uma “donzela guerreira” sintomática e ambígua ao mesmo tempo.

Palavras-chave

Luzia-Homem, Personagem feminina, Literatura, Donzela guerreira.

Abstract

This paper intends to analyze the configuration of the womanly character in the novel *Luzia-Homem*, by Domingos Olímpio. Our study was based on a theoretic-bibliographical research, following the thoughts of Pereira (2004), Costa (2002), Bosi (1989), among others authors. Revisiting the critical wealth about the novel, we look into the portrayal of the character Luzia as source of analytical observation, also belonged to the naturalistic thesis. The investigation happened under the attempt to understand the ambiguity which involves the protagonist on focus, also searching his relationship concerning other characters and actions within the book. Luzia “homem”, like the expression in quotation marks shows, suggests the existence of an intermediate character between two sexes, thus, the almost manly body is associated to the female softness soul, and his tragic ending points to the struggle by survival and virtuousness whereby she conducted her life. This discussion showed us the novel in focus as space that presents the scourge of dry season, with the objective to expose the bodily and moral strength, represented by the character Luzia, who is considered a symptomatic and ambiguous warrior maiden at the same time.

Keywords

Luzia-Homem. Womanly character. Literature. Warrior maiden.

3 Professor Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. E-mail: jean.xerox.cia@gmail.com.

4 Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: guidinhapontes@yahoo.com.br

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga a configuração da personagem protagonista do romance *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio, narrativa cuja estética Naturalista apresenta temáticas em torno dos problemas sociais, geográficos e políticos.

Ao destacar os aspectos biológicos, psicológicos e fisiológicos do ser humano, sobretudo, os reforçados na figura da personagem Luzia, o romance ilustra o modo pelo qual esta protagonista é sobrepujada ao fenômeno social ou geográfico – neste caso específico, o da seca – tratado como consequência humana e social. Logo, Luzia seria a representação simbólica desse meio ao reforçar a observação de três fatores basilares à estética do Naturalismo: a herança, o meio e as circunstâncias que conduzem ao seu fado.

Assim, o escritor Domingos Olímpio cumpre o programa estético-filosófico do Naturalismo que, ao estreitar laços entre a arte e a ciência, demonstrou como funcionam os mecanismos deterministas do comportamento e do destino inglório dos humanos diante das adversidades, destacando na figura feminina de Luzia um tipo humano cuja saga assemelha-se a de um guerreiro ilustre, digno de glória e reverências.

2 CONTEXTO HISTÓRICO E A ESTÉTICA NATURALISTA

Historicamente, o Naturalismo foi resultado de uma época cujo apego profundo ao Materialismo, Determinismo e questões científicas como o Positivismo tiveram bastante notoriedade.

Segundo Coutinho (2001), o termo entrou na crítica literária por volta de 1850, na França. Entretanto, somente em 1880 assumiu uma posição definitiva, quando Emile Zola e seu grupo adotaram as ideias naturalistas transmitindo-as pelo mundo. Na segunda metade do século XIX foram desenvolvidas teses e propostas nos mais variados ramos das ciências que solidificaram o projeto literário e artístico Naturalista.

Assim sendo, no Naturalismo destacaram-se a força do Positivismo de Comte, do Materialismo Dialético de Marx e a expansão do Liberalismo de Smith nos campos da política e da economia. Todo esse pensamento filosófico criou a ótica Naturalista, especialmente porque se acreditava que o indivíduo seria mero produto da hereditariedade e seu comportamento fruto do meio em que vivia e sobre o qual agiria.

Nesta direção, a evolução das máquinas durante a Revolução Industrial, a utilização de novos materiais como o petróleo, novos meios de comunicação como o telefone, o desenvolvimento dos

transportes e da Biologia (com Mendel e Darwin, além de sua união à Sociologia em defesa da ideia da evolução em contraposição ao Criacionismo) foram ideias cruciais para o crescimento da estética Naturalista. Esse período talvez possa ser considerado um dos mais férteis na produção de ideias e na tentativa de explicação dos fenômenos sociais, biológicos e comportamentais do homem.

Com a convivência dessas ideias, o espírito romântico e suas tendências à idealização, ao sentimentalismo exacerbado e à espiritualização perderam terreno, deixando espaço ocupado por uma literatura capaz de reproduzir o espírito de seu tempo. Além disso, essa nova tendência procurou obstinadamente estabelecer elos com o real, isto é, com a realidade por trás das aparências, privilegiando a realidade do mundo concreto em virtude de sua temática voltada para o natural atrelado ao tema da seca, tão vigoroso e contundente na literatura nordestina.

Logo, o Naturalismo constituiu-se na busca de fatos baseados no mundo concreto, marcando uma oposição frente ao idealismo que caracterizava a tendência romântica. Como consequência deste apego à realidade dos fatos, na literatura, ele foi capaz de destruir paradigmas, crenças, estabelecendo elos entre realidade e ficção, daquilo que realmente é em substituição da noção do que deveria ser. Sem pudor ou escrúpulos, o naturalismo apontou os vícios sociais, indicou as feridas abertas e denunciou às mazelas provocadas pela sociedade. Talvez sua linguagem objetiva, e, até certo ponto científica, espantou e chocou alguns leitores desavisados, soando como um tipo de ironia corrosiva. No trecho que segue abaixo, extraído do romance *Luzia-Homem*, podemos visualizar algumas das características da estética Naturalista:

[...] Eram pedaços da multidão, varrida dos lares pelo flagelo, encalhando no lento percurso da tétrica viagem através do sertão tostado, como terra de maldição ferida pela ira de Deus; esqueléticas criaturas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos dentro de fantásticos trajes, rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante, empapados de sangue purulento das úlceras, que lhes carcomiam a pele, até descobrirem os ossos, nas articulações deformadas (OLÍMPIO, 1989, p. 17).

Percebemos que o fragmento acima ilustra o modo como as personagens do texto encontravam-se sofridas e mal cuidadas devido ao ambiente geográfico tortuoso. Além disso, os adjetivos que servem para descrever a cena indicam como era a angústia física e psicológica destas pessoas. Para um melhor entendimento dessas marcas específicas, Pereira ressalta aspectos do Naturalismo, tais como:

[...] linguagem simples; clareza e harmonia na composição; preocupação com detalhes; presença de palavras regionais; descrição e narrativa lenta; impessoalidade. E, em relação ao conteúdo, encontra-se determinismo; objetivismo científico; temas de patologia social; observação e análise da realidade; zoomorfismo; despreocupação com a moral; literatura engajada (PEREIRA, 2004, p.163).

Ao relacionar os aspectos elencados na citação acima aos sugeridos no excerto anterior do

romance *Luzia-Homem*, compreendemos que o Naturalismo foi um movimento estético próximo do experimentalismo e do positivismo, pois apresentou traços específicos destas visões científicas. Apoiado na Biologia realizou uma prosa experimental, concentrada nos aspectos “crus” da realidade. Enquanto determinista viu o homem como um produto do meio, uma projeção do ambiente com o qual se confundia e de onde não conseguiria escapar.

Logo, a estética naturalista acreditou que cada sujeito trazia dentro de si os instintos hereditários, que, subitamente, manifestar-se-iam em luxúria, desejos, crimes, afinal, segundo a teoria o homem caminhava em direção daquilo considerado moralmente proibido aos olhos da sociedade.

Em suma, na literatura a tese Naturalista deu preferência a personagens patológicas, a partir das quais realizou uma crítica explícita à realidade social.

3 A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NO ROMANCE *LUZIA-HOMEM* DE DOMINGOS OLÍMPIO

Os estudos referentes a gênero enquanto representações do feminino ou do masculino na literatura começaram a ter grande repercussão para a comunidade acadêmica no início do século XX, sobretudo, com os “estudos culturais”. Esta expressão, discutida por Barthes (2004), serviu para denominar o modo como o discurso literário foi pensado por meio de um viés político.

Neste sentido, ao analisar como o “*ethos*” – a imagem criada a partir do discurso – do feminino foi construído de forma dúbia em *Luzia-Homem* de Domingos Olímpios, examinamos o referido romance a partir da configuração da personagem feminina Luzia, sobretudo, pela postura do narrador, ações, conflito, espaço e demais elementos da narrativa que fortalecem a dualidade entre masculino e feminino em *Luzia-Homem*.

Comumente, a obra naturalista é marcada pelo narrador assumindo uma atitude distante, agindo como um simples observador dos fatos, pois nessa estética “desnudam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas as causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação)” (BOSI, 1994, p.188). Todavia, no romance em estudo é importante notar que o leitor sabe da história da personagem Luzia com base naquilo que é filtrado pelo olhar do narrador. Assim, são muitas passagens significativas em que a fala narrativa descreve a ambiguidade de Luzia:

Um dia, visitando as obras da cadeia, escreveu ele, com assombro, no seu caderno de notas:

“Passou por mim uma mulher extraordinária carregando uma parede na cabeça.”

Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumadas sobre uma tábua, cinqüenta tijolos.

[...] firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d'água, que valia três potes [...] de outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando espasmo aos mais valentes operários [...] (OLÍMPIO, 1989, p.13).

Os trechos acima evidenciam uma particularidade em Luzia que a diferencia das demais mulheres. Esse traço singular é ressaltado como anormalidade. Assim, a mulher que sai do padrão “normal”, seja pelo aspecto físico, moral ou psicológico torna-se marcada pelos estigmas preconceituosos da sociedade, ou seja, passa a ser o centro de atenções, comentários e julgamentos maldosos. Dessa forma, Luzia é vista como um ser estranho à sociedade, uma mulher “pouco expansiva, sempre em tímido recato [e que] quase não conversava com as companheiras de trabalho.” (OLÍMPIO, 1989, p.14). Logo, ela não se encaixava no perfil feminino esperado pela sociedade descrita pelo narrador.

Por outro lado, Luzia é uma mulher bela, valente no trabalho, gentil e cuidadosa, oriunda da raça negra e retirante do sertão. Representa a determinação da eterna luta pela sobrevivência do retirante, para ela, não há o direito de sonhar e menos ainda de amar. O amor que surge em seu coração é sempre sufocado ao pensar nas diferenças existentes entre ela e Alexandre e, até mesmo, na dor que um relacionamento conjugal poderá lhe causar. O narrador indica toda inconformidade desse relacionamento no trecho a seguir:

Fica-se tomado por dentro de uma dor que não dói, mas sofre-se sem saber por quê. O veneno vai queimando o sangue, faz febre, dor de cabeça e fastio. E o coração vai inchando, crescendo, até que estoira... (OLÍMPIO, 1989, p. 72).

Na verdade, Luzia pode ser vista como uma personagem fadada ao fracasso, sem qualquer possibilidade de ascensão. Seu lugar era o sertão e seu destino o sofrimento, isto é, o fado que se transforma em *páthos*. Não lhe era permitido sequer ir à praia, ter felicidade com a saúde da mãe ou o amor de Alexandre.

Neste sentido, sua submissão retrata a ação determinista e positivista sobre ela, pois ela não devia nem mesmo questionar a razão da impossibilidade de seu amor, de sua felicidade e de uma mudança de vida. A única possibilidade era aceitar seu fado.

O casamento, por outro lado, parece ser o marco decisivo para que a mulher entre no padrão comportamental desejado pela sociedade. Assim, os sentimentos da mulher são filtrados pelas convenções sociais, numa mistura entre o que é dito e o que deveria ser feito (AZEVEDO, 1976).

Para Luzia, a família constituída por um homem, uma mulher e eventuais filhos, unidos por um vínculo indissolúvel seria a melhor maneira de viver o amor humano, especialmente, a maternidade. Afinal, esta condição corresponde ao desígnio de Deus, nela está o caminho da maior realização humana e, ao mesmo tempo, constitui o bem mais decisivo para que a sociedade cresça.

Para Colares (1975), *Luzia Homem* é um romance que tem a vida de seus personagens subjugada à terra e a um determinado tempo, fenômeno climático e social, pois retrata, em termos de complexidade excepcional, o drama de uma das maiores secas que faz parte da memória da história do Ceará, a de 1877.

No entanto, a família aparece para Luzia como um sonho impossível de concretizar-se. Os laços familiares ligam-se aos ambientes da vida quotidiana e sofrida da personagem como uma realidade longe de ser alcançada, sem chances de interessar ao seu mundo. Apesar disso, toda a figura de uma mentalidade contrária à família, vista em sua realidade, não impediu sua valorização, pois a moça cuidava da mãe doente. Mas, Luzia morreu infecunda, virgem, defendendo sua pureza. Sua morte reveste-se de um caráter simbólico, uma mulher que não provou dos desejos da carne, muito embora sua condição feminina fosse despertada por Alexandre.

Luzia sem saber exatamente o que sentia tentava disfarçar esse sentimento duplo:

– Tenho grande dó de você, Luzia, moça capaz, merecedora de melhor sorte. Mas que significa esse ar sombrio, esses olhos amortecidos?... Luzia não respondeu. – Diga-me – continuou a senhora, com meiguice – quer muito Alexandre?... – Por que me pergunta? [...] Não sei se lhe quero muito... Sei que lhe devo muita gratidão por ter sido bom pra nós, o protetor e amigo que nos ajudou... (OLÍMPIO, 1989, p.69)

É importante notarmos que dentro do Naturalismo o casamento não é uma constante e os personagens que optam por este destino sempre trazem infelicidade aos cônjuges. Normalmente, a união do casal não é legalizada, isto é, o homem e mulher, enquanto macho e fêmea, simplesmente moram juntos. Logo, seriam vítimas do crivo da sociedade, bem como essa união ainda se caracterizaria como um mal que deveria ser abolido. Segundo Moisés (1989, p.18 *apud* COSTA, 2002, p. 03) “o patológico torna-se regra, pois a tese preconizada não admitia que o corpo social pudesse ter órgãos saudáveis”. Ou seja, o desejo sexual é visto como doença, como vício que deve ser satisfeito, tanto faz que seja com o casamento, com o adultério ou com a prostituição.

Na verdade, um entrecruzar de caminhos e temáticas marca a saga das mulheres no Naturalismo brasileiro como uma espécie de castigo atávico, acaba deixando-as num patamar de sofrimento. Assim sendo, há dois tipos de finais para o personagem feminino: o da degradação física, culminando com a morte e a degradação moral como em Luzia.

Talvez a própria condição de ser mulher já seria um crime para aquela sociedade do romance. Os preceitos naturalistas levam tal regra a sério como percebemos na narrativa *Luzia-Homem*. Às personagens femininas naturalistas são sempre culpadas de algo mesmo que ainda não tenha acontecido. Costa (2002, p.04) adverte que as narrativas naturalistas “sempre caminham para um desfecho trágico em que a figura feminina é sempre sacrificada em prol da defesa da ideologia

de que é a mulher a causadora de grande parte da desgraça do homem.” Basta também lembrarmos a própria ideologia judaico-cristã que transformou a figura de Eva na grande pecadora. Logo, a simbologia entre a mulher e a serpente só reforça esses aspectos da mulher enquanto símbolo do pecado e da corrupção para o masculino.

Assim sendo, a discussão em torno do *ethos* masculino também contribui para a configuração da personagem feminina do romance. Ao atentarmos para análise dos discursos presente no romance percebemos uma série de características sintomáticas para a compreensão crítica da narrativa.

Em *Luzia-Homem* ocorre a transposição do *ethos* discursivo positivo masculino para a figura feminina de Luzia. Para tanto, o discurso narrativo é elaborado por meio do *ethos* do macho viril e forte, no qual possui uma força fora do comum. Entretanto, o atributo da força física é designado para uma mulher, como mostra este trecho do romance: “Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher [...] encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas do sertão” (OLÍMPIO, 1989, p. 16).

Nesse sentido, o narrador desconstrói a definição de feminilidade postulada no final do século XIX, na qual via a mulher como sexo frágil e atribuía-lhe apenas tarefas domésticas.

Luzia legitima seu *ethos* discursivo na força física comparada a do homem: “Não lhe acho graça [...] Depois [...] com semelhante força [...] nem parece mulher [...]” (OLÍMPIO, 1989, p.32). Tal fato contribui para o trânsito da personagem tanto do universo masculino como para o feminino, levando a personagem ao efeito ambíguo. Dessa maneira, a força física de Luzia se complementa com sua beleza de *femme fatale*, permitindo até que o discurso da “donzela guerreira”⁵ seja legitimado.

A noção da donzela guerreira, segundo Galvão (1997), favorece essa consciência dos papéis sociais da mulher, em vários momentos e situações históricas. Na representação dessa figura marcante do imaginário de culturas tão diversificadas, os atributos masculinos e femininos se disputam, trazendo informações que possibilitam o entendimento do caráter histórico dos papéis sociais e uma melhor visão crítica diante do sentido cultural dessas formas de representações. Luzia faz o papel de uma mulher guerreira disposta a trabalhar independentemente da ótica imaginária dos homens que embora desaprovem a forma rústica e viril do árduo trabalho, despertam também o desejo sexual. Conforme Galvão (1997), é a partir de então que as mulheres guerreiras, agora por si

5 Conforme a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão, “O mito da donzela guerreira traz a conciliação entre feminino e masculino, é um mito universal, de diferentes culturas e épocas e, por isso, é admirado e explorado”. Este mito está presente em muitos romances da Literatura, inclusive, brasileira. A autora rastreia as formas de representação da figura da donzela guerreira, que se faz presente no imaginário de culturas bastante diferenciadas. Essa figuração é representada por personagens como Joana d’Arc (*A Casa das Sete Mulheres*), Maria Moura (*Memorial de Maria Moura*), Diadorim (*Grande Sertão: veredas*), dentre outros. Informação obtida no site www.revistacult.uol.com.br. Acesso em 12/06/2012.

sós e sem sujeição, pois submetem os homens ao seu poder e principiam a ser vistas ou faladas nos mais variados recantos.

Desta maneira, a figura da “donzela guerreira” acaba desautorizando o discurso patriarcal presente no discurso literário do próprio romance. Logo, o discurso social a respeito de machos e fêmeas influencia na maneira pela quais ambos os sujeitos devem se comportar em sociedade: “Não é enquanto corpo é enquanto corpos submetidos a tabus, às leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza é em nome de certos valores que ele se valoriza” (BEAUVOIR, 1967, p. 56). Assim, o corpo submetido a discursos produz nos sujeitos consciência dos valores pertinentes ao seu gênero e nos quais deve respeitar.

Para Simone Beauvoir, “no tempo em que se tratava de brandir pesadas maçãs, de enfrentar animais selvagens, a fraqueza física da mulher constituía uma inferioridade flagrante” (BEAUVOIR, 1967, p.73). Em Luzia, a fraqueza feminina é retirada, fator este que deixa a mulher em igualdade com os homens.

Luzia enquanto mulher de força masculina era vista com estranheza pelas demais personagens femininas: “Mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entornos de força, com ares varonis, [...] devera ser um desses erros da natureza [...]” (OLÍMPIO, 1989, p. 24).

Em contrapartida, a “donzela guerreira” tem seu discurso feminino mantido, pois sustenta valores deste mesmo gênero. Desse modo, sustenta que o masculino é livre de sanções sociais relacionadas ao sexo. O romance vai revelando, no decorrer da trama, que a “fama” de Luzia evolui de uma caracterização masculinizada para outra mais feminina. Antes de tornar-se pública a paixão por Alexandre, sua referência era de mulher-macho, meio esquisita, quase homem: “Sob os músculos poderosos de *Luzia-Homem* estava a mulher tímida e frágil” (OLÍMPIO, 1989, p.20). Depois de vir à tona o seu amor pelo jovem preso, às pessoas passam a olhá-la de outra forma, no caso, “mais feminina”. A história de mulher masculinizada dá lugar a uma verdadeira mulher, suas atitudes também demonstram isso. As outras personagens passam a prestar mais atenção aos cuidados que ela tem para com sua mãe, ao seu jeito de tratar Alexandre e veem nela atributos mais suaves. Quando Luzia quer voltar ao trabalho pesado, muitos são contra e atribuem para ela à coordenação das costureiras. Depois de alguns dias cuidando da mãe doente, a moça retorna para os trabalhos braçais, mas a esposa do promotor pede que o apontador da obra não a coloque em serviços braçais:

O administrador da obra, seu protetor, percebera a transformação por que passara, designando-a para trabalhar com as costureiras. – Sabe Luzia – disse-lhe ele – A senhora do Promotor pediu-me que não desses serviços braçais. [...] Luzia ocupou o primeiro lugar vago, distanciada das outras, surpreendidas com o vê-la ali, quando trabalhavam sempre com os homens;

enfiou a linha na agulha e estava muito atrapalhada com o adaptar e alinhar peças já cortadas. Você parece que nunca viu costura – rosnou, em tom de áspero remoque– Tamanha mulher, e não sabe por onde há de começar um par de ceroulas de homem. [...] sabia coser bem e depressa, mas não estava habituada a fazer roupas masculinas (OLÍMPIO, 1989, p.76-77).

Como já ressaltamos a configuração da mulher enquanto personagem feminina também incorpora, nesse contexto, a ideia de que precisa ter uma “boa origem” e comportamento exemplar na sociedade, capitalizando dimensões éticas e morais. Em contrapartida, a personagem foi alvo de inúmeros comentários maliciosos tanto por parte dos homens como das mulheres:

Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. Trazia a cabeça sempre velada por um manto de algodãozinho, cujas curelas prendia aos alvos dentes, como se, por um requinte de casquilhice, cuidasse com meticoloso interesse de preservar o rosto dos raios do sol e da poeira corrosiva, a evoluir em nuvens espessas do solo adusto, donde ao tênue borrifo de chuvas fecundantes, surgiam, por encanto, alfombras de relva virente e em flores odorosas. Pouco expansiva, sempre em tímido recato, vivia só, afastada dos grupos de consortes de infortúnio, e quase não conversava com as companheiras de trabalho, cumprindo, com inalterável calma, a sua tarefa diária, que excedia à vulgar, e para fazer jus à dobrada razão (OLÍMPIO, 1989, p.4).

Nesse contexto, conforme Oliveira Júnior (1994), o discurso de Domingos Olímpio, produz a imagem de uma sexualidade ainda vista como tabu em florescência da mocidade na qual a virgindade é um dos principais atributos e valores femininos. Essa perspectiva também se deve ao fato da referida narrativa está inserida no século XIX.

Desse modo, percebemos que o corpo da mulher influencia na sua situação em sociedade, já que o corpo é visto como um diferenciador entre machos e fêmeas e, para tanto, deve obedecer a padrões sociais de comportamento.

Entretanto, o corpo não é o único fator determinante para delimitar a atuação do gênero masculino ou feminino no social, pois apenas fatores biológicos não bastam para entender a atuação dos gêneros, pois as enunciações discursivas elaboram um conjunto de comportamentos a serem seguidos, como esclarece Beauvoir:

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para defini-la. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana

(BEAUVOIR, 1967, p. 57).

Logo, a superioridade muscular masculina é o que aproxima a “donzela guerreira” Luzia da assimilação do *ethos* masculino. Por outro lado, o discurso a respeito do comportamento feminino a distancia do *ethos* masculino. Nesse contexto, o discurso narrativo faz uso do biológico para produzir uma “donzela guerreira” forte fisicamente e frágil psicologicamente. Assim, por meio da fragilidade psicológica, o discurso narrativo reconstrói a perspectiva da fêmea indefesa.

Assim Luiza, fisicamente forte, não resiste à dor e ao sofrimento moral, por isso acaba assassinada por Crapiúna. Por outro lado, Terezinha apresenta diferente *ethos* feminino, é a prostituta sem vergonha. Já Rita Veado é a curandeira e macumbeira; Quinotinha é a inocente que sofre assédio sexual; a Chica Seridó faz orações fortes; Dona Zefa, a mulher debilitada, cuja saúde está fragilizada; Romana simboliza a moça sarcástica, representada pela descrição da roliça e quente cabocla de dentes pontiagudos.

Na verdade, todas essas personagens femininas configuram os tipos referentes a este gênero na estética Naturalista, muitas vezes, a mulher naturalista é destaque como invejosa e fuxiqueira. Assim, de maneira tácita, observamos que a obra exemplifica precisamente o momento histórico em que se passam os acontecimentos. Ela procura ser documental ou fotográfica, afastando-se do subjetivismo do artista. Apresenta, portanto, o enredo como um conjunto significativo do que vem a ser a presente situação vivida por toda a comunidade sertaneja diante da fome e da condição da mulher num dado momento histórico em que as perspectivas de um futuro melhor eram imprevisíveis (OLIVEIRA JÚNIOR, 1994).

Enfim, uma obra naturalista anseia documentar fatos do cotidiano. Ela afasta-se do subjetivismo do artista. Esse estilo procura desvendar o comportamento e os aspectos físicos das personagens, principalmente os sociais. Daí decorrem duas atitudes fundamentais: a) a observação e análise são os instrumentos utilizados no lugar do sentimento e da imaginação; b) o artista procura nivelar sua posição à do cientista. Por isso, o que se espera da obra de arte é a reprodução fiel do que foi observado e analisado no mundo físico ou espiritual (MOISÉS, 1983, p.63).

Mesmo com o interesse de salvaguardar as verdades dos fatos, o escritor naturalista acaba sendo levado por uma ideologia que, como diz Costa (2002, p.05), ressalta o geral para esconder o particular. As mulheres presentes nas obras naturalistas do século XIX são geralmente postas num mesmo patamar de relações entre causa e consequência, tendo como destino o alijamento social ou morte. A histeria também faz parte do painel feminino do século XIX e serve como forma de caracterizar o castigo feminino.

Conforme Azevedo (1976) toda vez que a arte procura expressar o mundo de maneira

natural deixa a subjetividade e o sentimentalismo em segundo plano. Assim, podemos falar em Naturalismo quando a obra procura reproduzir os dados observados entre as personagens. Seriam então, as atitudes psicobiológicas existentes entre elas. Este estilo opõe-se à fantasia, à imaginação. O termo aplica-se a obras que procuram demonstrar a vida real, a interação de todos, da coletividade. Esse aspecto científico tem como fonte os traços da vida das personagens.

Contudo, somente a partir de um cotejo entre as personagens estudadas neste trabalho com outras do mesmo período histórico-literário poderemos compreender a forma como vários pontos do Naturalismo brasileiro representam ou não o gênero feminino de maneira semelhante. Talvez por isso, essas personagens mulheres acabam merecendo o mesmo desfecho, ou seja, o fado em forma de castigo, *de páthos*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como expomos neste trabalho, o romance *Luzia-Homem* aborda a relação ambígua entre o *ethos* masculino e o *ethos* feminino, sobretudo, pela configuração da personagem feminina Luzia. Além disso, destaca também a violência e uma espécie de sadismo que floresceram na literatura Naturalista.

Assim, Domingos Olímpio explorou a duplicidade da personagem principal em muitos aspectos que vão desde a beleza física e moral até a força descomunal masculina que a envolve, gerando-lhe a alcunha Luzia-homem. Sua figura forte e personalidade marcante logo atraiu a atenção dos homens que passaram a disputar seu amor.

Luzia sucumbiu, pois num jogo de forças com o vilão, de nada valeu sua força física, assim como não valeram seus bons sentimentos e até a doçura de alma escondida por trás de tantos músculos. Tornou-se, portanto, vítima da fatalidade das leis naturais que a impediram de ter outro destino, principalmente, devido ao modo como acontece a configuração da mulher na obra Naturalista.

A morte como desfecho trágico fixa esse determinismo, pois é a única saída possível para a personagem. Desta maneira, o desenho da personagem feminina no romance em estudo mostrou como a relação entre discurso masculino e discurso feminino ocorre através do poder e da luta pela sobrevivência.

5 REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Publicações da Academia Cearense de Letras, 1976.

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 11ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: 2. A EXPERIÊNCIA VIVIDA*. 2ª ed. São Paulo. Difusão Europeia do Livro, 1967.
- COLARES, Otacílio. *Lembrados e Esquecidos: Ensaio sobre Literatura Cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1975.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2001.
- COSTA, José R. Neres. *As mulheres do naturalismo*. O Estado do Maranhão, 09 de janeiro de 2002. Opinião. p. 07.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A Donzela Guerreira – um estudo de gênero*. Editora SENAC. São Paulo, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- OLIVEIRA JÚNIOR., José Leite de. *O Pictório em Luzia-Homem*. Fortaleza, Ceará: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 1989.
- <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/04/donzela-guerreira/>. Acesso em 12/06/2012.

LITERATURA E REALIDADE EM *O AMOR NOS TEMPOS DE CÓLERA*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.

Larissa Pinheiro Xavier⁶

Resumo

O amor nos tempos do cólera (1995), de Gabriel Garcia Márquez, apresenta traços marcantes do estilo do autor. Suas narrativas têm como características as descrições psicológicas das personagens, as descrições físicas das personagens e dos ambientes, o realismo mágico e a linguagem culta e a coloquial. Além disso, essa obra apresenta a construção de uma representação do espaço latino-americana como uma característica relevante. Nesse sentido, trazemos para a discussão a análise da obra e da sua relação com a realidade em que é ambientada, tendo como base os princípios da Transculturação Narrativa. O objetivo principal é analisar a construção da realidade na obra literária, considerando aspectos sócio-históricos do processo de criação. Parte-se da ideia de que a obra problematiza questões sobre a realidade da América Latina. Para isso, realizamos um breve estudo sobre a vida e a obra do autor e suas características narrativas. A pesquisa faz-se descritiva, com abordagem qualitativa, que consiste em uma leitura da obra literária para analisar a construção da realidade no contexto sócio-histórico da América Latina. Como base teórica, utilizamos os conceitos de estudiosos sobre a literatura moderna e estudos sobre transculturação narrativa, como o de Ángel Rama (1975).

Palavras-chave

O amor nos tempos do cólera. Contexto sócio-histórico. Realismo mágico.

Resumen

El amor en los tiempos del cólera (1995), de Gabriel García Márquez, presenta rasgos notables del estilo del autor. Sus narrativas tienen como características las descripciones psicológicas de los personajes, las descripciones físicas tanto de los personajes como del ambiente, el realismo mágico, el lenguaje culto y el coloquial. Además de eso, esta novela presenta la construcción de una representación del espacio latino-americana como un rasgo relevante. En este sentido, traemos para la discusión el análisis de la obra y de su relación con la realidad en que es ambientada, basado en los principios de la Transculturación Narrativa. El objetivo principal es analizar la construcción de la realidad en la obra, considerando los aspectos socio-históricos del proceso de creación. Se parte de la idea de que la obra problematiza cuestiones sobre la realidad en América Latina. Para eso, realizamos un breve estudio sobre la vida y la obra del autor y sus características narrativas. La pesquisa se hace descriptiva, con abordaje cualitativa, que consiste en una lectura acerca de la obra literaria para analizar la construcción de la realidad en el contexto socio-histórico latino-americana. Como base teórica, utilizamos los conceptos de estudiosos sobre literatura moderna y estudios sobre transculturación narrativa, como el de Ángel Rama (1975).

Palabras-clave

El amor en los tiempos del cólera. Contexto socio-histórico. Realismo mágico.

6 Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

Neste artigo abordaremos a poética do autor Gabriel García Márquez dentro do contexto da literatura latino-americana. Para tal, discutimos alguns aspectos literários como o *boom* da literatura, o realismo mágico e a transculturação narrativa, que envolvem a produção da obra literária *O amor nos tempos do cólera*, de 1985. Temos como principais fundamentos teóricos os estudos de Ángel Rama (2001), Chun-Jung Tseng (2008), Adriana B. T. Ferreira (2005) e Bellini (1986).

2.1 O autor e sua poética

Gabriel García Márquez é um dos escritores mais importantes e influentes da literatura ocidental. Nascido em Aracataca, Colômbia, tornou-se um dos romancistas latino-americanos merecedores do Prêmio Nobel de Literatura em 1982. É contista, ensaísta, crítico cinematográfico, autor de roteiros e, além disso, um intelectual comprometido com os grandes problemas socioculturais do nosso tempo. Ele combina a vida cotidiana da América Latina com imaginação para representar sua cultura e tradição e expressa de maneira satírica sua preocupação com a humanidade e o amor à pátria.

Em uma ocasião García Márquez comparou seus romances com os sonhos; igual a estes o romance está constituído por fragmentos da realidade que, sem dúvida, acabam dando corpo a uma realidade nova e diferente. Como consequência, o romance é experiência elaborada, está constituída por personagens “construídos com pedaços de uns e de outros, de seres que alguém conheceu. O mesmo acontece com os fatos e os ambientes” (BELLINI, 1986, p. 590).

Assim como ocorre na literatura brasileira, a literatura latino-americana tem sua gênese na colonização; no caso, a portuguesa no Brasil, e a espanhola na América Hispânica, conforme sugere Octavio Paz (1981, p. 28) em seu texto *Alrededores de la Literatura Hispanoamericana*:

Em geral, a vida de uma literatura se confunde com a língua em que está escrita; o caso das nossas literaturas (fenômeno único na história das literaturas) sua infância coincide com o amadurecimento da língua, depois de séculos de tradição... A língua que falamos é banida de seu lugar de origem, que chegou ao continente já desenvolvida e que nós, com nossas obras, replantamos no solo americano.

O que Paz afirma é que fatos históricos como o “Descobrimento da América” e a Colonização, por exemplo, revelam que o início da literatura hispano-americana, a princípio, não ocorreu com o amadurecimento da língua de seu povo colonizado, como geralmente ocorre nas literaturas ocidentais, mas a produção literária espanhola se origina em um processo de transposição de língua, autores e estéticas já amadurecidas em seu continente de origem.

A narrativa hispanoamericana entra em crise depois da etapa fértil do regionalismo, do

realismo e do protesto. Trata-se de uma crise saudável de renovação, confirmada por repentinos silêncios, mas, sobretudo, por momentos de reflexão e, posteriormente, encontro de novos caminhos, sem esquecer a chegada de novos escritores. Desta crise surgirá um impulso benéfico, um surgimento de obras que caracterizarão um momento talvez único para as letras americanas (BELLINI, 1986, p. 524).

A literatura hispano-americana apresentava uma tentativa de configurar o sistema literário. As obras transmitiam simbolicamente um legado de ideias e de temáticas compartilhadas pelos autores em estruturas que representavam a sociedade, o espaço, a época e o momento histórico em que foram concebidas, e isso sofreu profundas alterações. A literatura tornou-se, neste sentido, o espaço poético que potencializa as dimensões representativas e de reconhecimento individual e nacional da América Hispânica no século XX.

Isto não significa que uma obra literária precisa representar obrigatoriamente a sociedade, os indivíduos, o nacional para ser classificada como própria desta literatura. O que se observa é que uma obra não deixa de transmitir algumas fontes de identificação de seu contexto, pois esta, de alguma maneira, faz-se presente no momento da criação e é essencial no processo de leitura.

Observa-se na historiografia literária da América Hispânica, a partir do decênio de sessenta, que os gêneros ficcionais, os ensaios e as críticas chegam ao seu grande auge de edição no mercado literário latino-americano, devido ao grande número de vendagem de livros, e passando a representar mundialmente o continente, sendo que este momento é conhecido como uma das etapas do *el boom hispanoamericano*. Este fenômeno literário tornou-se parte integrante da literatura universal, isto é, os europeus leram as obras realizadas na América Latina e reconheceram nestas produções as relações textuais que transcendiam o binômio urbanismo/ rural, metrópole/ colônia, civilização/ barbárie, que nortearam por muito tempo o cenário das análises destes textos literários.

Ángel Rama (1982, p. 237), ao discorrer sobre o *boom* e sobre a sua importância para o mercado editorial, na difusão das obras latino-americanas traduzidas para a América e para a Europa, afirma:

Mais importante foi a atenção concedida às traduções nos Estados Unidos, França, Itália e na Alemanha Federal, o que haveria de constituir um dos capítulos principais do seu sucesso, explicável pela doída consciência de preterição por parte dos centros culturais externos em que vive a América Latina desde sua emancipação. Há aqui dois aspectos diferentes: um atende às razões que conduziram à tradução de narrativas latino-americanas a outras línguas, o que não somente tem a ver com a excelência delas ou com sua adaptabilidade a outros mercados, mas, também, com a repentina curiosidade pela região que alimentou centralmente a revolução socialista cubana; outro atende aos efeitos que essa recepção teve no exterior sobre os públicos latino-americanas que viram referendadas suas produções nos principais centros culturais do mundo, fortalecendo o orgulho regional e o nacionalismo em curso durante a década de sessenta, que se caracterizou por uma intensa agitação social.

Nessa perspectiva, o fenômeno do *boom* serviu para universalizar a literatura hispano-americana e, a partir de então, essas obras passaram a ter maior reconhecimento internacional.

Ressalta-se, entretanto, que este não é um movimento exclusivo da literatura hispano-americana, mas pertence à América Latina em seu conjunto com o chamado *boom latino-americano*, haja vista a divulgação editorial e a importância de autores, tais como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Clarice Lispector e Jorge Amado, para citar alguns escritores da literatura brasileira, e críticos como Antonio Candido e Alfredo Bosi.

Esses escritores romancistas tiveram que lutar contra os modelos consagrados, dando vida a um novo tipo de romance ou, melhor dizendo, a uma multiplicidade de novos caminhos, do mesmo modo que fizeram, apesar da unidade externa que os agrupou, seus antecessores. Isso foi tão marcante que, se nos referirmos aos escritores da década de 1960, falamos de uma “novo romance”, pois ao fazermos menção aos seus sucessores nos é imposto o conceito de uma subsequente renovação.

Cedomil Goic (1988) argumenta que o temor de que a crise da situação narrativa acabaria com o gênero foi desmentido pelas extraordinárias possibilidades imaginativas de sua configuração sobre os sólidos indicadores pronominais que os grandes escritores dessa geração implantaram. Dentre essas novas configurações, ele destaca:

O emprego de novas maneiras de dizer – essencialmente construções imaginárias e não transcrições fiéis –, que incluem elementos paródicos de diversos níveis de linguagem; novas modalidades na apresentação do diálogo e dos monólogos; desenvolvimento de mais ou menos extensos comentários que duplicam, no plano do narrador e dos personagens, o sentido do representado; o uso simples e supostamente sério da liberdade épica do narrador constituem alguns dos novos determinantes de complicação, distorção e liberdade que induziram falar de um neobarroco em relação a estes romancistas (GOIC, 1988, p. 439).

Gabriel García Márquez, um dos autores que faz parte da primeira fase desse fenômeno, tem como uma de suas obras célebres a narrativa mítica, no tempo circular de cem anos, da saga familiar dos Buendía: *Cien años de soledad*, de 1967. Este é um dos romances que melhor representa o êxito editorial da ficção latino-americana, pois foi traduzido para diversos idiomas e obteve grandes tiragens em todos esses países. Também, este é um romance de “alta qualidade estética” que apresenta uma estrutura narrativa que dialoga com as propostas vanguardistas no início do século, como o rompimento da linearidade do enredo e a rica intertextualidade e intratextualidade com outros textos, sendo por esta razão um mosaico narrativo, como afirma Goic (1988, p. 442).

É uma obra que se destaca como texto de excelência no âmbito do realismo mágico, do qual falaremos no próximo tópico, devido a uma espécie de explosão do maravilhoso. O leitor se sente irresistivelmente envolvido em um mundo encantado, porém o mágico serve para ressaltar com maior dureza, por contraste, o desajuste da realidade, a violência do cotidiano.

Para Ángel Rama (2001), García Márquez conta a vida da Colômbia, do seu povo humilde, miserável e esperançoso. E falando ainda do autor colombiano, Rama diz que:

Ninguém penetrou melhor – mas objetivamente – na totalidade da realidade colombiana de nosso tempo, ninguém foi capaz de exibir com maior sutileza o semblante trágico da violência colombiana que semeou o país de milhares de mortos nos últimos dez anos. A pequenez, a fraqueza das criaturas, sua falta de heroísmo proclamado não dissimulam a profundidade veraz; porém, ao mesmo tempo, essas condições estão situadas no próprio centro da sociedade: em seu comportamento vemos a presença sutil, velada, contraditória, até equívoca das grandes forças que estão movendo a história de um determinado tempo (RAMA, 2001, p. 91-92).

Na afirmação do autor, a relevância da obra de García Márquez centra-se na constante retomada e aprofundamento de questões latino-americanas, tais como História e Cultura, justamente quando o autor produz uma literatura que se baseia nas tradições populares e eruditas. O peso da realidade domina e vai muito além da invenção e o processo criativo, fazendo parte de toda a obra desse autor.

A trama do romance se passa no final do século XIX, em Cartagena das Índias, e conta a história de um homem, Florentino Ariza, que se apaixona perdidamente por uma mulher, Fermina Daza, que corresponde a esse amor. Quando o pai da personagem descobre o romance, os dois são obrigados a se afastar, mas continuam se comunicando por cartas sem que ele tenha conhecimento. Depois de algum tempo, ela retorna à cidade e não demonstra mais interesse por Florentino, casando-se com um médico renomado da região. Então, o personagem passa a acompanhar sua vida durante os próximos cinquenta anos, sonhando com o momento em que ficarão juntos.

Dentre as características que fazem parte da literatura do *boom*, segundo Melo (1998), e que podemos encontrar na obra de García Márquez, *O amor nos tempos do cólera* (1995), temos as seguintes: 1) ênfase em aspectos ambíguos, irracionais e misteriosos da realidade; 2) emprego de elementos com conotação erótica; 3) subversão a toda forma de tabu moral; e 4) distorção do tempo, fugindo da ordem cronológica linear.

A primeira característica diz respeito aos aspectos misteriosos e irracionais da realidade e, muitas vezes, considerando o absurdo como metáfora humana. Um exemplo disso pode ser observado no romance, por ocasião dos 622 casos amorosos que Florentino Ariza teve e registrava em um caderno titulado “*Elas*”, enquanto guardava sua ‘virgindade’ para Fermina Daza. Podemos observar na própria narrativa: “Cinquenta anos mais tarde, quando Fermina Daza ficou livre de sua sentença sacramental, tinha uns vinte e cinco cadernos com seiscentos e vinte e dois registros de amores continuados...” (MÁRQUEZ, 1995, p. 190).

A segunda se refere aos elementos de conotação erótica. Na trama, esses elementos são encontrados permeando as relações amorosas dos personagens, apresentando-se por meio de linguagem de cunho coloquial, até mesmo natural. Vejamos:

Mal acabava de fazê-lo e ela já o assaltava sem dar tempo de nada, no próprio sofá onde acabava de desnudá-lo, e só de vez em quando na cama. Metia-se debaixo dele, e se

apoderava dele todo para ela, encerrada dentro de si mesma, Tateando com os olhos fechados em sua absoluta escuridão interior, avançando por aqui, retrocedendo, corrigindo seu rumo invisível, tentando outra via mais intensa, outra forma de andar sem naufragar no alagado de mucilagem que fluía do seu ventre, se perguntando e se respondendo a si mesma com um zumbido de varejeira em seu jargão nativo onde ficava essa alguma coisa nas trevas que só ela conhecia e ansiava só para ela, até que sucumbia sem esperar ninguém, se desbarrancava só em seu abismo com uma explosão jubilosa de vitória total que fazia tremer o mundo. Florentino Ariza ficava exausto, incompleto, flutuando no charco dos suores de ambos, mas com a impressão de não passar de um instrumento de gozo. Dizia: “Você me trata como se eu fosse mais um”. Ela dava uma risada de fêmea livre, e dizia: “Pelo contrário: como se você fosse um a menos” (MÁRQUEZ, 1995, p. 221).

Como podemos ver nessa citação, García Márquez utiliza descrições com riqueza de detalhes e muitos adjetivos de tom erótico para narrar a ação em que Florentino Ariza está na cama com uma mulher. Não só nesse trecho, mas em vários outros momentos podemos perceber essa característica, traço relevante em suas obras.

A terceira subverte, sobretudo, os tabus de caráter religioso e sexual também presentes na obra. O autor, em várias passagens, mostra essa temática através do relacionamento que Florentino tem com suas dezenas de mulheres, pois não mostra nenhuma forma de pudor, tanto no comportamento quanto na linguagem utilizada, como citamos anteriormente. Também se manifesta na relação matrimonial entre Fermina e seu esposo Urbino, quando este a trai com outra mulher e ela percebe a partir do momento em que os hábitos dele mudam quanto à sua religiosidade, como vemos abaixo:

[...] Reparou ao final que o marido não comungara na quinta-feira de Corpus Christi, nem em nenhum domingo nas últimas semanas, nem encontrara tempo para os seus retiros espirituais do ano. Quando ela perguntou a que se deviam essas mudanças insólitas na sua saúde espiritual, recebeu uma resposta confusa (MÁRQUEZ, 1995, p. 296).

Além dos aspectos acima discutidos, ainda podemos mencionar a quarta característica: a fuga do conceito de tempo cronológico linear na obra em questão, em que o tempo é distorcido. O presente se repete ou se parece com o passado durante toda a trama. A história inicia com a morte de Juvenal Urbino, marido de Fermina Daza, e com a visita inesperada de Florentino Ariza à viúva. A partir daí, conta-se a história de como Florentino e Fermina se conheceram, o surgimento da paixão entre os dois, o afastamento de ambos, o casamento de Fermina com Juvenal Urbino e, assim, como um ciclo se fechando, o reencontro dos dois após a morte do marido dela e a reconquista do grande amor de Florentino, como podemos verificar no trecho abaixo:

Florentino Ariza, por outro lado, não deixara de pensar nela um único instante desde que Fermina Daza o rechaçou sem apelação depois de uns amores longos e contrariados, e haviam transcorrido a partir de então cinquenta e um anos, nove meses e quatro dias. Não tivera que manter a conta do esquecimento fazendo uma risca diária nas paredes do calabouço, porque não se havia passado um dia sem que acontecesse alguma coisa que o fizesse lembrar-se dela (MÁRQUEZ, 1995, p. 71).

No caso de García Márquez, a ironia e a mitologia popular são características

inconfundíveis em seus livros, culminando em um estilo literário particular, norteados pelo realismo mágico, conceito literário aplicado à literatura latino-americana do século XX. Suas obras se baseiam na realidade de onde vivia na infância e nas histórias contadas por seus familiares, principalmente por seu avô, uma figura determinante no desenvolvimento estilístico do autor. Para explicar seu estilo e sua temática, o autor afirma:

Tive de viver vinte anos e escrever quatro livros que funcionaram como aprendizagem até descobrir que a solução se encontrava na origem do problema: eu tinha de contar a história, simplesmente, como os meus avós a haviam contado, num tom imperturbável, com uma serenidade perante a evidência que não mudava nem mesmo quando o mundo lhes estava a cair em cima e sem duvidar nem por um momento do que estava a dizer, mesmo que fosse o mais fútil ou truculento, como se aquelas duas pessoas de idade tivessem percebido que em literatura nada é mais convincente do que a própria convicção (MÁRQUEZ *apud* VASCONCELOS, 2003).

Uma das razões pelas quais o autor é considerado tão renomado é o fato de ter a habilidade de contar histórias de ficção como se fosse verdade, pois as características do seu estilo único ajudam-no a criar histórias fictícias com tantos detalhes e exageros que parecem verdadeiras, como ocorre no romance *O amor nos tempos do cólera* (1995).

2.2 O realismo mágico

Dentro da perspectiva de se estudar o autor García Márquez e suas obras, não poderíamos deixar de mencionar alguns conceitos que firmam a sua narrativa, dentre elas o realismo mágico, embora não seja este o foco de análise.

O conceito foi lançado em 1925, com o crítico de arte alemão Franz Roth, e era usado para caracterizar a criação pictórica. Entretanto, em meados dos anos 40, ganhou força e foi solidificado com a publicação de diferentes obras na literatura latino-americana de autores, tais como Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez. Estes dois últimos fizeram parte do famoso *boom*, fenômeno do qual falamos anteriormente, pois chamaram a atenção do público mundial e o consolidaram. Conforme discute Melo (1998, p. 37):

Quando concreta e especificamente avaliada, é fácil verificar que essa literatura apreende e representa o real e o imaginário, a verdade e a ficção, a notícia histórica e a vicissitude cotidiana de um continente cuja existência política e social se apresenta em geral mal-amada e pouco conhecida.

O realismo mágico tem como objetivo captar a condição do homem, junto com a essência do mundo americano.

Melo (1998) identifica algumas características do realismo mágico: descrições

detalhadas e, muitas vezes, exageradas dos personagens, a natureza/ambiente e a ação, como algo que faz parte da normalidade com a ajuda da imaginação, e imaginação como via indispensável para alcançar a autêntica realidade.

Bellini (1986, p. 527) define o realismo mágico como a renovação da literatura latino-americana e afirma:

O primeiro produto da renovação é, como foi dito, o 'realismo mágico', a busca da própria realidade através da natureza, do mito e da história, para afirmar o selo de originalidade e de unicidade americana no mundo. Não há dúvidas de que no realismo mágico convivem numerosas características do regionalismo, do neorealismo ou do romance de protesto. Percebe-se claramente isto nas obras de Miguel Ángel Asturias e de Alejo Carpentier, etapas de valor singular no caminho até as formas mais novas da experimentação narrativa hispanoamericana, porém expressões próprias de uma 'novidade' única.

O realismo mágico aparece no romance em questão bem como em várias outras obras do autor, como em *Cem anos de solidão* e *O outono do Patriarca*. Em seu livro *Cheiro da Goiaba* (1982, p. 38-39), em que conversa com seu amigo Plinio Apuleyo Mendoza sobre sua vida e obra, García Márquez diz que todo bom romance é uma transposição poética da realidade:

Acho que um romance é uma representação cifrada da realidade, uma espécie de adivinhação do mundo. A realidade que se maneja num romance é diferente da realidade da vida, embora se apoie nela. Como acontece nos sonhos.

Esse tratamento da realidade em seus livros, como os citados acima, recebeu o nome de realismo mágico. Quando questionado por seu amigo Apuleyo Mendoza sobre o reconhecimento da magia nas suas histórias por seus leitores europeus, García Márquez disse que estes não viam a realidade que inspirava essa magia e completa:

Certamente porque seu racionalismo os impede de ver que a realidade não termina no preço dos tomates ou dos ovos. A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias. A esse respeito costumo sempre citar o explorador norte-americano F. W. Up de Graff, que no final do século passado fez uma viagem incrível pelo mundo amazônico, onde viu, entre outras coisas, um arroio de água fervente e um lugar onde a voz humana provocava chuvas torrenciais (MÁRQUEZ, 1982, p. 39).

Foi através das histórias lidas nos jornais, ditas pelos amigos que o autor não contou nada que não parecesse com a vida que eles vivem, ou seja, com a vida cotidiana vivida por ele na América Latina.

Exemplos de características do realismo mágico encontram-se em passagens em que o irreal ou estranho é tido como algo comum ou do cotidiano, sendo percebidos pelos personagens como parte da normalidade. Vejamos algumas manifestações dessas características em *O amor nos tempos do cólera* (1995): as ventanias que arrastam pelos céus casas e crianças; o contágio de Florentino Ariza por Euclides com suas fabulações de três séculos de crenças populares; o presente que Fermina Daza ganha, uma boneca negra que crescia de noite, apavorando-a.

O uso do cômico também ganha destaque no romance como, por exemplo, quando o Doutor Juvenal Urbino ensina o seu papagaio a falar francês fluente além de outros idiomas:

Era um louro depenado e maníaco, que não falava quando lhe pediam e sim quando menos se esperava, mas então o fazia com uma clareza e um uso de razão que não eram muito comuns nos seres humanos. Tinha sido amestrado pelo doutor Urbino em pessoa, o que lhe valera privilégios que ninguém jamais teve na família, nem mesmo os filhos quando eram pequenos.

Estava na casa há mais de vinte anos e ninguém sabia quanto teria vivido antes. Todas as tardes depois da sesta, o doutor Urbino se sentava com ele na varanda do quintal, que era o lugar mais fresco da casa, e tinha apelado para os recursos mais árduos de sua paixão pedagógica até que o louro aprendeu a falar francês feito um acadêmico. Depois, por puro vício da virtude, ensinou-lhe o acompanhamento da missa em latim e alguns trechos escolhidos do Evangelho segundo São Mateus, e tentou sem êxito inculcar-lhe uma noção mecânica das quatro operações aritméticas (MÁRQUEZ, 1995, p. 30-31).

Podemos perceber o uso do mágico, quando o louro aprende a falar francês e a acompanhar a celebração da missa, pois isso na vida real seria impossível. Segundo Márquez (*apud* MCGUIRK; CARDWELL, s/d, p. 45), o realismo mágico expande a categoria do real de modo a encontrar mito, magia e outros fenômenos extraordinários da natureza ou experiências que o realismo europeu excluiu.

A construção desse novo realismo latino-americano, segundo Chiampi, não pode ser excluída da linguagem narrativa, uma vez que o narrador, o narratário e o contexto cultural estão associados. Os personagens literários são espelhos da sociedade, pois evidenciam suas deformidades, seus paradoxos e absurdos. Na visão da autora:

Carpentier tem se referido constantemente à missão literária de construir um sistema de referências sígnicas para incorporar à cultura universal tudo o que na América permanece inominado:

[...] Nós, romancistas latino-americanos, temos que nomear tudo – tudo o que nos define, envolve e circunda – tudo o que opera com energia de contexto – para situá-lo no universal (CHIAMPI, 1980, p. 46).

Como podemos ver, Chiampi diz que os personagens sempre trazem algo da realidade, da sociedade a qual pertence. Nos romances latino-americanos, que contém esses elementos do realismo mágico, percebe-se o contexto, como parte de um universo e de suas características.

As temáticas compartilhadas pelos autores que pertencem ao realismo mágico, como já citamos anteriormente, apresentam uma narrativa de representação da sociedade, da época, do espaço e do momento histórico em que foram criadas. A América Latina torna-se o pano de fundo das diversas obras, pois algumas fontes de identificação de seu contexto estão presentes no momento da criação como sendo essenciais no processo de leitura, levando-se em conta que o autor escreve para o leitor para que este se identifique no texto. Afinal, “a literatura é um produto histórico-social, e esta forma de arte verbal, não deixa de inserir em seu signo poético, o seu contexto de produção e de cultura” (FERREIRA, 2005, p.88). Como reforçam Welck e Warren:

A literatura tem uma função social – ou utilidade –, que não pode ser puramente individual. Assim, uma grande maioria das questões suscitadas pelo estudo da literatura são, pelo menos em última análise ou implicitamente, questões sociais: relativas à tradição e à convenção, às normas e aos gêneros, a símbolos e a mitos (WELLEK; WARREN apud FERREIRA, 2005, p. 89).

A literatura é, neste sentido, o campo poético que permite representações e reconhecimento de identidades nacionais, no caso aqui abordado, latino-americana, não sendo necessária a obrigatoriedade de representá-la, mas a literatura não deixa de lidar com informações sobre o seu contexto seja ele cultural, social e/ou político.

2.3 A transculturação narrativa

Ferreira (2005), considerando os estudos do crítico uruguaio Ángel Rama, afirma que a importância da obra de Márquez centra-se no aprofundamento de questões latino-americanas, tais como História e Cultura. Nessa perspectiva, uma das categorizações estético-ideológicas de grande parte de suas obras ocorre em núcleos narrativos que contemplam a transculturação.

Entende-se por transculturação, termo proposto pelo antropólogo Fernando Ortiz (1940, p. 96), publicado, primeiramente, em 1940, como um conceito pertinente ao campo etnográfico. Para ele, entende-se ainda que esse vocábulo expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a voz anglo-americana aculturação, mas sim que o processo implica também, necessariamente, a perda ou o desarraigo de uma cultura precedente, o que se poderia denominar uma parcial desculturação e, além disso, significa a criação de novos fenômenos culturais que puderam ser denominados de neoculturação.

A princípio, segundo Ortiz (1940), esse conceito foi indispensável para compreender a história de Cuba e, por análogas razões, foi muito além da análise sociológica da realidade estudada. Tomou proporções continentais e abarcou não só a história, mas também a compreensão da temática literária da América Latina em geral.

Ángel Rama (1975), em seu artigo *Transculturação na narrativa Latino-Americana*, aplica o termo transculturação ao campo da cultura literária com o fim de neutralizar os efeitos nocivos ou alienantes causados pela modernização. Desse modo, Rama pode vislumbrar que o processo transculturador no que tange a literatura se compunha através de algumas etapas: uma parcial desculturação, aplicável tanto à cultura como ao exercício literário, ocorrida em diversos graus e capaz de afetar várias zonas; a incorporação de elementos próprios da cultura estrangeira; e, finalmente, o intento de recompor os elementos de ambas as culturas em uma nova concepção da mesma.

A transculturação narrativa latino-americana mostra-se como proposta estética de Ángel Rama em meados da segunda metade do século XX. É um modo de Rama tentar entender a produção literário-cultural da América Latina. Sobre esta nova abordagem no estilo de escrita, que mantém em sua origem muitas das realizações da narrativa regionalista e socialista que iniciaram o século XX, Rama (2001, p. 217) acredita que o conceito de transculturação:

Nasce de uma dupla comprovação: registra em sua cultura presente – já transculturada – um conjunto de valores idiossincráticos que é possível reencontrar, quando se remonta a datas tardias, dentro de sua história; corrobora simultaneamente em seu seio a existência de uma energia criadora que atua com desenvoltura tanto sobre a sua herança particular como sobre as incidências provenientes do exterior, e nessa capacidade para uma elaboração original, mesmo nas difíceis situações a que tem sido submetida historicamente, encontra uma prova da existência de uma sociedade específica, viva, criadora, diferente, que estimula, mais que nas cidades estritamente associadas às pulsões universais, nas camadas recônditas das regiões internas.

Para o autor, a transculturação significa o registro e a existência de uma dada sociedade, daquilo que a move, sustenta-a, modifica-a e a completa, ou seja, sua história, sendo ela no presente ou no resgate do passado.

Ferreira (2005), no seu estudo sobre a narrativa transcultural de *O amor nos tempos do cólera*, relata a relevância da obra de Márquez para o aprofundamento das questões latino-americanas, no que diz respeito às tradições populares e eruditas. A autora utiliza o termo de Ortiz chamado de transculturação que se refere, na sua visão, aos “tratamentos estilísticos que procuram trabalhar elementos da realidade espacial e cultural em vários aspectos” (p. 91), e mostra como esse termo é abordado no romance, tendo como base teórica os estudos de Rama.

Servindo-se dos direcionamentos oferecidos pelas produções literárias anteriores da primeira metade do século XX, tais como a interiorização das personagens, o enredo que não pertence a uma ordem linear e o tempo que é mais psíquico que cronológico. Ferreira (2005) acredita que o gênero romance, mais uma vez, renova-se e propicia um aspecto diferente de focalizar e refletir sobre as temáticas possíveis na narrativa.

Segundo a autora, alguns fatos que ocorrem no contexto sócio-cultural em que os personagens vivem os influenciam diretamente, como pensamentos, sentimentos e ações dos mesmos. Em *O amor nos tempos do cólera*, por exemplo, observamos a influência do contexto social e político de um momento histórico na América Latina: ditaduras, guerras civis, a própria doença do cólera, que dá o título ao livro, grandes latifundiários e conflitos sócio-políticos, temática forte nas obras do autor. Como o próprio autor discute: “é muito difícil encontrar nos meus romances algo que não tenha uma ligação com a realidade” (MÁRQUEZ *apud* QUINTERO, 1998, s/p).

No romance encontramos algumas passagens que relatam a presença dessa realidade na

ficção, como por exemplo: o caso da desilusão de Juvenal Urbino frente à doença que assolava a população em pleno século XX, o cólera. Vejamos o trecho abaixo:

O cólera se transformou em obsessão. Não sabia a respeito mais do que aprendera na rotina de algum curso marginal, e lhe parecera inverossímil que há apenas trinta anos tivesse causado na França, inclusive em Paris, mais de cento e quarenta mil mortes. Mas depois da morte do pai aprendeu tudo que se podia aprender sobre as diversas formas do cólera, quase como uma penitência para dar descanso à sua memória, e foi aluno do epidemiólogo mais destacado do seu tempo e criador dos cordões sanitários, o professor Adrien Proust, pai do grande romancista. De modo que quando voltou à sua terra e sentiu vinda do mar a pestilência do mercado, e viu os ratos nos esgotos expostos e os meninos se revolvendo nus nas poças das ruas, não só compreendeu que a desgraça tivesse acontecido como teve a certeza de que repetiria a qualquer momento (MÁRQUEZ, 1995, p. 144).

Aqui vemos o relato da vida de Juvenal Urbino como médico, de sua obsessão pela doença do cólera, por essa ter sido a causa da morte do pai e, conseqüentemente, por ter abraçado essa causa em favor daqueles que passariam pelo mesmo sofrimento na sua cidade natal.

Outro exemplo em que podemos perceber essa mescla da realidade com a ficção eram as informações que Florentino Ariza lia na literatura folhetinesca da época sobre um tesouro perdido, o qual ele queria achar para dar de presente a sua amada, Fermina Daza. Como descreve o trecho a seguir:

Florentino Ariza, com seu jeito silencioso e escorregadiço, ganhou também o apreço do dono, e na época mais árdua de seus quebrantos costumava se trancar para ler versos e folhetins lacrimosos nos quartinhos sufocantes, e seus sonhos deixavam ninhos de escuras andorinhas nos balcões e rumores de beijos e bater de asas nos marasmos da sesta. Ao entardecer, quando baixava o calor, era impossível não escutar as conversações dos homens que vinham buscar um desafogo para o dia num amor apressado. [...] Foi assim também que se inteirou de que a quatro léguas marítimas ao norte do arquipélago de Sotavento jazia afundado desde o século XVIII um galeão espanhol carregado com mais de quinhentos bilhões de pesos em ouro puro e pedras preciosas. O relato o assombrou, mas não voltou a pensar nele até uns meses depois, quando a sua loucura de amor lhe alvoroçou as ânsias de resgatar a fortuna submersa para que Fermina Daza se banhasse em tanques de ouro (MÁRQUEZ, 1995, p. 85).

Nesse trecho, Márquez relata como era o dia a dia de Florentino no telégrafo, seu lugar de trabalho, a sua relação com o dono e o que ele costumava fazer no intervalo do almoço. A vontade de resgatar esse tesouro surgiu do que ouvia entre os clientes da loja e até uma forma de conquistar o amor de Fermina novamente.

Ainda conforme Ferreira (2005), os próprios personagens de Márquez apresentam uma linearidade que transcorre durante mais de cinquenta anos de história através da estrutura narrativa disposta *in media res*, em que o leitor conhece o seu tempo presente primeiramente através do final do romance e de algumas revelações sobre o que vai acontecer. Em seguida, faz recuos ao passado, em que o narrador conta como toda a história começou, para assim relatar o desfecho, como se houvesse um ciclo. Nesse sentido, o tempo não apresenta uma cronologia regular, sendo mais de caráter psicológico, mas tem uma lógica particular, pois o tempo se apresenta através dos fatos vivenciados pelos protagonistas.

Ferreira, ainda discutindo a narrativa de Gabriel García Márquez, afirma que ele é um dos autores que melhor trabalha a verossimilhança aliada à realidade americana transcultural. Reforça, portanto, que:

É um dos autores que melhor trabalha estas categorias estéticas e temáticas, exercendo no panorama das letras hispanoamericanas, uma rica produção literária sendo, também, um dos narradores mais populares da América Latina por recriar, em seu texto, muitas das fábulas já existentes no continente. Refletindo sobre isto, o autor é um dos que melhor simbolizam o surgimento de um sistema literário hispanoamericano consolidado, também na visão nacional dialogando com a universal (FERREIRA, 2005, p. 97-98).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLINI, G. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: Ed. Castalia, 1986.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.

FERREIRA, A. B. T. **El Amor en los tiempos del cólera: A narrativa transcultural de Gabriel García Márquez**. 2005. 134f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UNICENTRO, Guarapuava, Paraná, 2005.

GOIC, C. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana – III época contemporánea**. Barcelona. Ed. Crítica, 1988.

MÁRQUEZ, G G. **O cheiro da goiaba**. Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza. Tradução de Eliane Zagury. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1982.

_____. **O amor nos tempos do cólera**. Tradução de Antonio Callado. 15ª edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 1995.

MCGUIRK, B; CARDWELL, R. **Gabriel García Márquez and Magical Realism**. Disponível em: < <http://mockingbird.creighton.edu/ncw/marquez.htm>>. Acesso em 21 nov. 2010.

MELO, J. de. Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano. **Revista Camões**, nº 2, 1998.

ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Prólogo y Cronología Julio Le Riverend. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1940. p. 91-97.

PAZ, O. Alrededores de la literatura hispanoamericana. In: **Mediocianes**. Barcelona: Seix Barral, 1981. p. 25-37

QUINTERO, J. 70 años de García Márquez. **La Revista del Mundo**, n. 124, março/1998. Disponível em: < <http://www.elmundo.es/larevista/index124.html>>. Acesso em 21 nov. 2010.

RAMA, Á. El boom en perspectiva. In: **La novela en America Latina, 1920-1980**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura: CEDAL, 1982. p. 235-293.

_____. **Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel la Corte dos Santos e Elza

Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. (Col. Ensaio latino-americanos).

_____. Tranculturação na narrativa latino-americana. **Cadernos de opinião**, nº 2. Rio de Janeiro, 1975, p. 71-82.

VASCONCELOS, H. **A autobiografia de Gabriel García Márquez**. 2003. Disponível em: <<http://www.storm-magazine.com/novodb>> Acesso em: 17 de Outubro 2010.

FICÇÃO E VERDADE: A HISTÓRIA DE TUCÍDIDES E SUAS RELAÇÕES

Rafael Ferreira Monteiro⁷

Resumo

Este trabalho tem como tema principal o nascimento da História na Grécia Clássica, com suas contradições e novidades, na figura do historiador Tucídides. O ateniense, embora não seja considerado o pai da História, honra esta que é dada a Heródoto, possui importância fundamental no desenvolvimento do gênero. Alterou o que se considerava a postura do pesquisador, e propôs escrever apenas a verdade, obtida por meio de seu método rigoroso e interpretação dos fatos. Contudo, notamos a forte presença da narrativa ficcional na obra, e o historiador tenta balancear a verdade e a ficção: a narrativa histórica surge assim misturada, com fatos realmente acontecidos mas também com criações do autor.

Palavras-Chave

História, ficção, Grécia Clássica.

Abstract

The main topic of this study is the birth of History in Classic Greece, with its contradictions and news, in the image of the historian Thucydides. The Athenian, although not considered as the father of History, which honour is given to Herodotus, has fundamental importance in the development of the genre. He changed the perceived posture of the researcher, and he proposed only write the truth, achieved by his rigorous methodology and interpretation of facts. However, we note the strong presence of fictional narrative in the work, and the historian tries to balance truth and fiction: a historical narrative then emerges mixed with facts that really happened, but also creations of the author.

Keywords

History, fiction, Classical Greece.

O historiador grego Tucídides resolveu escrever a sua *História da Guerra do Peloponeso* porque percebeu que este conflito seria grande, a maior guerra já acontecida. Situada no século IV a. C., esta durou cerca de vinte e sete anos, e foi disputada entre atenienses e espartanos, sobretudo. A causa principal das divergências foi o aumento crescente do poderio de Atenas, que acabou se transformando em um verdadeiro império. Assim, temerosa de que fosse dominada futuramente, e também invejosa da força que a cidade rival atingira e poderia atingir, Esparta resolveu agir.

Neste período histórico, não havia ainda unidade política na Grécia. As cidades, embora culturalmente próximas, eram independentes e autônomas. Contudo, Atenas mudou um pouco este panorama, uma vez que passou a dominar as cidades mais fracas, transformando-as em verdadeiras colônias. Esta dominação opressora ateniense, por um lado, gerou um crescente ódio por parte dos povos dominados, e por outro, como já foi dito, despertou a inveja por parte dos espartanos (também chamados de lacedemônios).

Portanto, trata-se de um período conturbado. E nesse contexto, surge então Tucídides (460 a. C. – 400 a. C.), cidadão ateniense, rico, estudado, culto. Um típico representante da elite. Decide escrever sobre a guerra, e para isso, logicamente, leva em conta toda uma bagagem de postura e reflexão, muito marcada pela sofística e pela oratória, então em seu auge. Entretanto, há também um forte traço trágico em sua composição narrativa. Ainda assim, há momentos nos quais notamos fortemente a influência da épica. Consideramos que “Tucídides não é apenas um grande historiador, é também, e talvez acima de tudo, um grande artista. Escreve *a Guerra do Peloponeso* à maneira de um drama em três atos” (BONNARD, 2007, p. 495).

O historiador propõe um novo método: sua obra marca uma transição de técnica narrativa: se em Heródoto, seu antecessor e considerado o “pai da História”, ainda persiste a fábula, em Tucídides há o rompimento com o *mythos*, ou seja, a narrativa se constrói em termos concretos, pesquisados e analisados previamente (*lógos*). Esse afastamento, contudo, é aparente. De fato, o historiador faz uso da razão ao compor sua narrativa, assim como utiliza uma linguagem por vezes “seca” e “áspera” e afirma manter-se fiel apenas aos fatos. Como relacioná-lo, então, ao mundo da literatura?

Devemos analisar a figura do historiador a partir de outro viés:

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. (WHITE, 1994, p. 102.)

Assim, o autor pesquisa, compila, analisa, interpreta e, por fim, recria os acontecimentos, reorganizando-os e reconfigurando-os, com o intuito de produzir algo concreto, imparcial. A

narrativa histórica, no entanto, está longe de ser tão simplória: há muitas interpretações possíveis, há muitos caminhos alternativos, e o historiador não é mais visto como um mero compilador de fatos.

Portanto, é muito tênue a linha divisória existente entre a “realidade” (história) e a “ficção” (literatura). O ponto de partida do historiador é o fato, ou seja, algo real, uma verdade. Mas o critério de verdade é relativo, uma vez que pode não haver coincidência entre a percepção da verdade do historiador e a do leitor. Se pensarmos assim, chegamos à conclusão de que a imparcialidade buscada pelo que escreve a história não pode ser alcançada, já que necessariamente ele precisa fazer escolhas. É a partir dessas escolhas que o historiador pensa a sua obra. Tucídides escolheu escrever sobre algo contemporâneo a ele, um evento que marcaria a História da Grécia, que determinaria o declínio da grandiosa Atenas. Temos então um ateniense que escreve para um ateniense ler. Correto?

Pode acontecer que a ausência do fabuloso em minha narrativa pareça menos agradável ao ouvido, mas quem quer que deseje ter uma ideia clara tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano, julgará a minha história útil e isto me bastará. Na verdade, ela foi feita para ser um patrimônio sempre útil, e não uma composição a ser ouvida apenas no momento da competição por algum prêmio (TUCÍDIDES, I.22.4).

Tucídides prevê a importância dos acontecimentos para o futuro, acreditando que as coisas podem acontecer novamente, “em consequência de seu conteúdo humano”. Pois bem, é esse *conteúdo humano* que garante a obra uma complexidade diferente, algo que a mera realidade, a mera observação dos fatos não abarca. Se por um lado ele não usa o *fabuloso*, por outro, busca atrair o leitor por meio da “utilidade” de seu texto. Deixa claro também o distanciamento existente entre ele e os autores anteriores, até então preocupados em agradar o ouvinte: Tucídides é o primeiro autor a pensar na figura do leitor.

Ficamos então nesta encruzilhada, uma vez que

ao escapar da condição de mero comentador do texto historiográfico, ao considerar o próprio historiador como escritor, o pesquisador contemporâneo não só já não pode manter a crença literal na história como aporética afirmação da verdade como é forçado a admitir a inevitável parcialidade de quem escreve a história (LIMA, 2006, p. 44).

O cientificismo, a neutralidade, o racionalismo, tão evidentes em seu texto, muitas vezes, encobrem outras características menos evidentes. Muito se afirma que Tucídides abandona o mito, rompe com a fábula, para relatar somente os fatos, puros e simples. Entretanto, o trágico, o dramático, está inegavelmente presente, sobretudo nos relatos de batalhas, nos cercos de cidades, e, pode-se dizer, nas reconstituições dos discursos dos personagens históricos envolvidos e na

caracterização desses personagens. O próprio historiador cria os discursos dos personagens históricos, baseado em informações escassas e nas circunstâncias dos acontecimentos.

Incontáveis são os momentos em que o historiador cede lugar ao filósofo, ou ao político, ou ao geógrafo, ou ao sociólogo, tamanhas são as análises e digressões que se espalham em toda a obra; esses vários olhares aprofundam as informações, completam as lacunas e embasam o leitor. São nesses momentos que notamos a grandiosidade da obra.

Nesse seu procedimento, segundo J. de Romilly, Tucídides apresenta os discursos, diálogos e fatos como exposições de uma lógica, de um encadeamento de ações e acontecimentos que ele, antes, já compreendia; portanto, as falas e ações dos personagens apresentam-se – em sua narrativa – já alinhados segundo essa inteligibilidade articulada, na qual quase nada é casual. Por outro lado, esse último procedimento revela que as ações e os fatos que ele narra correspondem a uma inteligibilidade que escapa aos seus próprios sujeitos, do mesmo modo que as intenções contrárias vão além das intenções imediatas dos indivíduos (AQUINO, 2006, p. 38).

Deve-se pensar em Tucídides como um criador e não como um mero compilador de dados, que apenas os relata posteriormente. Ultrapassando este paradigma, o autor parece ter pleno controle das ações, dos acontecimentos, de modo que as coisas acontecem e se relacionam com precisão. Desse modo, fornece uma visão concreta, organizada para o leitor, que se vê obrigado a acompanhá-lo, e seguir suas ideias, suas críticas e seus raciocínios. Talvez, os únicos personagens que vislumbraram tão amplamente a situação, tal qual Tucídides, foram Brásidas, pelo lado espartano, e Péricles, pelo ateniense. Este, embora muito prestigiado e influente, não foi ouvido pelos cidadãos.

O ateniense, em seu primeiro discurso, ainda antes do início da guerra, categoricamente afirma:

muitos outros motivos também me levam a esperar que nos mostremos superiores, se vos comprometerdes a não tentar ampliar o vosso império enquanto estiverdes em guerra e a não correr desnecessariamente perigos adicionais devidos a vós mesmos; na realidade, preocupam-me mais os vossos erros que os planos do inimigo (TUCÍDIDES, I.114).

Vinte e sete anos antes do fim do embate, portanto, Péricles já detectara o maior perigo na guerra: a própria mentalidade impetuosa e muitas vezes inconsequente dos atenienses. Não foi o acaso que causou a derrota de Atenas, mas seus próprios erros. Tucídides e sua História deixam isso bastante claro. Como na tragédia clássica, o destino já está definido, não importa o que os envolvidos façam; tudo conduz ao final já esperado.

Ao longo de todo o relato, notamos o raciocínio do historiador a nos guiar, de modo que toda ação tem uma reação, todo fato tem um antecedente e uma implicação consequente. Lesky (1971, p.491), em sua *História da Literatura Grega*, afirma: “Não se pode imaginar Tucídides sem a atmosfera cultural da sofística”. De fato, a razão (lógos) fornece o suporte sob o qual toda a estrutura narrativa e linguística se constrói. As teses comandam as ações, que por sua vez geram os

fatos; destes, aos discursos, aos debates, às resoluções... Que levam às ações novamente. A grande virtude de Tucídides é estar em todos os lugares e em todos os momentos, como um narrador onisciente, mas que não se limita apenas a contar os fatos. Logicamente, através de sua pesquisa, de seu método, de seus critérios e de seu raciocínio, ele pôde ver mais longe.

Tucídides expõe com a mesma segurança e precisão tanto a lógica que conduz os atenienses, quanto a que move os espartanos. Mais do que simplesmente contar, o historiador desenvolve as ideias juntamente com o leitor, fazendo com que este se transfira para o palco das ações. De tal forma é esse processo, que somos levados a ver o que ele via, mesmo que ele não se manifeste explicitamente com frequência. Assim, é nas entrelinhas que aparecem as opiniões do autor; estas, pouco a pouco, passam a contaminar as do leitor, de modo que, ao final da leitura, não sabemos efetivamente de quem são: se dele ou se nossas. Toda a obra é composta por meio de embates de forças contrárias, e destes choques de nascem as conclusões.

O que realmente diferencia Tucídides dos demais é justamente o intenso embricamento existente entre a narrativa ficcional e a histórica. Aristóteles, na sua *Poética*, afirma que o poeta trata de fatos que podem acontecer, enquanto o historiador trata apenas dos acontecimentos. Assim, a Poesia seria superior à História, já que enuncia verdades gerais. Entretanto, ao considerar seu relato uma “aquisição para sempre”, o autor desta História se coloca acima desta classificação, na medida em que não apenas narra os acontecimentos, e sim os analisa, os relaciona, de modo que assim “suas leis históricas” serviriam à posteridade. Assim, de acordo com o historiador, seu relato fornece informações acerca do comportamento humano. Diz ele: *mas quem quer que deseje ter uma ideia clara tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano* perceberá a utilidade de sua obra. Assim, a história deixa de falar do passado, e já mira o futuro, através da previsão do historiador.

Pois bem, Tucídides situa-se, em determinados momentos, entre dois lados: servindo-se de informações e fatos pesquisados, mas construindo o texto de modo a recriar os eventos. Re-criar os acontecimentos é bem diferente de narrá-los, apenas. Re-criar um personagem histórico, o general espartano Brásidas, por exemplo, também. O narrador narra, ou seja, conta, interferindo ou não, participando ou não do narrado. Já o re-criador, constrói, cria, e com isso, participa do narrado, mesmo antes de começar: quer seja na escolha das fontes “mais confiáveis”, quer seja na omissão daquilo que por ele é considerado inadequado para seus objetivos.

“Quando o projeto de um historiador alcança certo nível de abrangência, ele se torna mítico na forma e, assim, se aproxima do poético na estrutura”. (FRYE, *apud* WHITE, 1994, p.99)

Deste modo, Tucídides inaugurou um modelo de história que se tornaria um marco; ao restringir sua atenção aos fatos, àquilo que poderia ser verificado (documentos, testemunhos etc.),

deixando de lado os mitos e fábulas, ou seja, tudo aquilo que não poderia ser apurado, vemos nascer definitivamente o historiador, uma figura que emerge com a prosa herodotiana e se consolida com a de Tucídides. Contudo,

pretendia inaugurar a história opondo-a à poesia épica, especialmente homérica, pela recusa do primado do mito de que ele agora denunciava as limitações de um deficiente (dês)apego à verdade dos fatos. Todavia, prisioneiro de seu tempo, instruído por suas categorias e padrões de pensamento, sua obra fora vitimada por verdadeira peripécia irônica afim dos destinos trágicos, pois Tucídides, insciente mas inexoravelmente, acabou por conformar as proposições de sua história no e pelo quadro do pensamento mítico (MURARI PIRES, 1999, p. 9).

O que se nota realmente é que o objetivo do historiador não era narrar a guerra, e sim mostrar a queda de Atenas, a tragédia dos atenienses. A cidade teria cometido o seu erro, a ganância e a soberba de querer sempre mais. Teria assim ultrapassado o limite. O passo além foi querer conquistar também a Sicília. Já envolvidos em combates com os espartanos, os atenienses decidiram atacar a ilha, e este foi o começo do fim da gloriosa Atenas. Uma característica marcante do historiador é a percepção que ele tem em relação ao futuro:

Com efeito, se a cidade dos lacedemônios se tornasse deserta e nada restasse dela senão seus templos e as fundações dos outros edifícios, penso que a posteridade, após um longo período de tempo, custaria a crer que seu poder fosse tão grande quanto a sua fama. [...] como Esparta não é compactamente edificada à semelhança de uma cidade, e não foi dotada de custosos templos e outras construções, seu poder pareceria menor que o real. Em contraste, se Atenas tivesse o mesmo destino, penso que seu poder, a julgar pela aparência das ruínas da cidade, pareceria duas vezes maior do que efetivamente é (TUCÍDIDES, I.10).

A “previsão” se cumpre, e o destino da cidade já estava traçado, como outrora a própria Troia sucumbira. Já nos tempos de Tucídides, a lendária cidade não apresentava nenhuma força. Assim, meio disfarçadamente, o historiador vai conduzindo o leitor através da “verdade” dos fatos, mas imbricados a eles, notamos o que Murari Pires quis dizer com a frase *acabou por conformar as proposições de sua história no e pelo quadro do pensamento mítico*. Uma consciência mítica não se perde, ou melhor, não poderia se afastar assim tão facilmente da mente do autor. Não basta racionalizar quanto a isso. Conscientemente, ele pode afastar o mito da forma, ou seja, ele pode escolher não escrever em versos; e até do conteúdo: pode decidir não mencionar as fábulas e histórias fantásticas, ou envolver os deuses no destino dos homens, por exemplo. Mas o mítico aparece nas entrelinhas, na interpretação que se faz da perspectiva que parte da própria visão de Tucídides. Assim,

Projeta-se uma (inter)ação entre mito e história, em que a sequência hermenêutica inaugurada pelo que se observa na visão do passado, comunicada pelo que se conta por meio da narrativa do presente e finalizada pelo que se sabe com a meditação do futuro,

amolda-se à circularidade de modo a retomar o princípio pelo fim, o passado pelo futuro, e assim figurar um ponto presente no círculo (MURARI PIRES, 1999, p.11).

A historiografia grega nasce com a preocupação primeira com a verdade. Tucídides a busca, ou melhor, afirma tê-la alcançado. Seu método é a pesquisa; por meio dela, o autor tem convicção plena de ter chegado mais longe. Não dá crédito a logógrafos – termo pejorativo, utilizado para denominar os “contadores de história” – e sim às informações coletadas de várias fontes diferentes. Mas estas fontes, em sua maioria, eram orais, ou seja, dependiam, sobretudo, da memória das testemunhas.

Os homens, na verdade, aceitam uns dos outros relatos de segunda mão dos eventos passados, negligenciando pô-los a prova, ainda que tais eventos se relacionem com sua própria terra. [...] A tal ponto chega a aversão de certos homens pela pesquisa meticulosa da verdade, e tão grande é a predisposição para valer-se apenas do que está ao alcance da mão! (TUCÍDIDES, I.20).

Neste trecho, nota-se a crítica aos seus antecessores. A “meticulosa verdade” surge a partir do confronto dos relatos, dos dados pesquisados, mas seus rivais negligenciam a tarefa: *a tal ponto chega a aversão de certos homens pela pesquisa meticulosa da verdade, e tão grande é a predisposição para valer-se apenas do que está ao alcance da mão!* Portanto, a qualidade de Tucídides é não medir esforços para alcançar a verdade. Contudo, “Os contemporâneos se preocupam com a construção da narrativa do historiador, e deixam em segundo plano a pergunta: ‘Aquilo que Tucídides aqui declara é verdadeiro?’ ” (LIMA, 2006, p.36).

Algo que não se contesta muito é justamente o ponto de vista da “verdade” do historiador:

Então a obra de Tucídides é história ou literatura, análise desapaixonada ou incitação emotiva, impessoal ou altamente pessoalizada, objetiva ou subjetiva, imparcial ou preconceituosa (*prejudiced*), simples ou retórica, verdadeira ou inverídica? A resposta há de ser: é tudo isso, embora Tucídides tenha uma clara preocupação com a verdade e, nisso, com diferentes espécies de verdade (Moles, J. L.: 1983, 144. *apud* Lima,38).

A mitologia, porém, começava já a sofrer as mudanças do tempo e das descobertas do conhecimento humano. Já no século VI, por exemplo, ocorrem mudanças significativas, tanto no campo econômico quanto no campo político, fruto do trabalho de Sólon, considerado o primeiro poeta ático, legislador e filósofo. Sua obra proporcionou um novo sentido de Direito, Justiça e Cidadania; estas noções deram aos atenienses os lampejos iniciais do seu maior legado, a democracia.

Ainda assim, a mitologia é o ponto de partida, o fundo literário da própria tragédia. Porém, o olhar sobre o mito era bem diferente. “A tragédia nasce quando se começa a olhar o mito com os olhos de cidadão” (VERNANT, 2005, p.10). Contudo, ainda, a mitologia era o conector com o

desconhecido, com o passado. O “inexplicável” era explicado pelo mito. E, até que a razão prevalecesse, esta forma de conhecimento comandou o agir e o pensar do homem. Esta influência era alcançada de várias maneiras, sobretudo pelo encanto e pelo fascínio que a linguagem exerce sobre nós. Contribui para isso, com já foi dito, o fato de que a transmissão desse conhecimento era feito por meio de diversas gerações que, aos poucos, iam transformando-o e modificando-o. Mas Tucídides é implacável:

À luz da evidência apresentada até agora, todavia, ninguém erraria se mantivesse o ponto de vista de que os fatos na antiguidade foram muito próximos de como os descrevi, não dando muito crédito, de um lado, às versões que os poetas cantaram, adornando e amplificando os seus temas, e de outro considerando que os logógrafos compuseram as suas obras mais com a intenção de agradar aos ouvidos do que de dizer a verdade, uma vez que suas estórias não podem ser verificadas, e eles em sua maioria enveredaram, com o passar do tempo, para a região da fábula, perdendo, assim, a credibilidade. Deve-se olhar os fatos como estabelecidos com precisão suficiente, à base de informações mais nítidas, embora considerando que ocorreram em épocas mais remotas (TUCÍDIDES, I.21).

Este comentário é direcionado, mais uma vez, aos seus antecessores e rivais. É um ataque feroz àqueles que não dizem a verdade: os poetas, que *cantaram adornando e amplificando seus temas*; e os logógrafos, *que compuseram as suas obras mais com a intenção de agradar aos ouvidos*.

Interessante é a desvinculação que Tucídides faz entre a verdade, posicionada de um lado, e o adorar e amplificar, e o agradar, de outro. Estabelece-se um distanciamento da verdade em relação ao belo. O trabalho destes autores, entretanto, não necessitava desta precisão toda, a qual o historiador deve-se propor. Mas como Tucídides inaugura esta postura mais “científica” do fazer histórico é natural que ele critique os outros, os que faziam diferente dele e mesmo assim ainda eram dignos de crédito e fama.

A questão, para o historiador, é que tais autores mesmo não preocupados em expor a verdade, faziam seus leitores/ouvintes acreditarem. Assim, prestariam um desserviço ao homem, tal qual os poetas na República de Platão. Embora não mencione o termo, Tucídides propõe uma *mímesis* do passado, mas esta não se dá apenas da contemplação do objeto ou da imagem, é preciso alcançar o plano geral das ideias, dos conceitos, para a partir daí refletir sobre os acontecimentos e sua verdade. Esta é construída para que os homens futuros a conheçam. E com ela, aprendam a não cometer os mesmos erros, embora atualmente já se considere o fato de que a História não dá lições.

É inegável o tom pedagógico que a obra de Tucídides assume: “A combinação que descobriu sobrevive porque é particular e universal simultaneamente e constitui, em última análise, obra de um moralista” (FINLEY, 1990, p.66). Mas não se trata de texto de leitura fácil. É preciso tempo por parte do leitor, para se acostumar com o estilo tucidideano, como ele mesmo tem consciência, seco e áspero. Passado o estranhamento inicial, a narrativa flui intensa. E a verdade do e no texto é incontestável.

Referências

- AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Memória e consciência histórica*. Fortaleza: EdUECE, 2006. Coleção Argentum Nostrum.
- BONNARD, André. 2007. *A Civilização Grega*. Lisboa: Edições 70.
- FINLEY, M.I. *Aspectos da Antigüidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Literatura. Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, 1971.
- PIRES, Francisco Murari. *Mithistória*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1999.
- TUCÍIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, Brasília: Editora UnB, 3ª edição, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário”. In.: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

O ARTESANATO DA ESCRITA: A METAFICÇÃO DO PROCESSO DA CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *JE NE PARLE PAS FRANÇAIS*, DE KATHERINE MANSFIELD

Sarah Maria Borges Carneiro⁸

Resumo

O presente artigo busca analisar de que forma o jogo da criação literária é mostrado no conto *Je ne parle pas français*, de Katherine Mansfield, e como este, apesar de revelado ao leitor, opera como uma tentativa de fazer com que o mesmo acredite na realidade que o autor tenta criar através da figura do narrador-personagem, Raoul Duquette, que se apresenta como escritor.

Palavras-chave

Metaficção, Katherine Mansfield, conto.

Abstract

This article aims to analyze in which way the game of literary creation is shown in the short story *Je ne parle pas français*, by Katherine Mansfield, and how, in spite of being revealed to the reader, it works as an attempt to make the reader believe in the reality that the author tries to create through the character-narrator, Raoul Duquette, who presents himself as a writer.

Keywords

Metafiction, Katherine Mansfield, short story.

1. O processo de criação literária e a metaficção

Considerado o mais importante manifesto do classicismo, a *Epístola aos Pisões* de Horácio rejeita a concepção platônica e neoplatônica do ato criador poético como manifestação de um “frenesi” ou “possessão divina.” Horácio discute o conflito entre a poética da arte e a do engenho, defendendo que as duas se relacionam dialeticamente. Segundo ele, porém, a perfeição estético-literária seria alcançada mediante o *limae labor et mora*. O poeta não é apenas um gênio criador, mas um artífice. Para Horácio, deve haver equilíbrio entre engenho e arte no processo de criação literária, contrariando a crença então vigente de que bastava o engenho para realizar uma verdadeira obra de arte. A poesia depende, pois, do estudo, do trabalho, do exercício e da revisão constante e o poeta só atingirá a perfeição se tiver pleno domínio do material artístico.

Para Abrams (2010), a expressão “*ut pictura poesis*”, usada por Horácio no verso 361 de sua *Epístola aos Pisões*, ao ser empregada fora de seu contexto para fazer referência ao processo de criação literária, acabou sendo interpretada como um princípio de similaridade entre a pintura e poesia. A expressão, entretanto, está mais relacionada ao processo de recepção da obra do que ao seu processo de construção.

A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; esta agradou uma só vez, esta revisitada dez vezes, agradecerá. (TRINGALI, 1993, p.35)

Assim como ocorre com Horácio, Platão, n’*A República*, refere-se a imagens no espelho e na pintura para explicar sua concepção de poesia. A comparação foi utilizada em uma tentativa de ilustrar a qualidade mimética da poesia, que é menos perceptível do que em uma pintura. Palavras como “cativar” e “agradar” fazem alusão àquele que interage com a obra de arte, não ao processo de criação do objeto em si. Abrams afirma que a aproximação da literatura com a pintura contribuiu para o conceito de que esta é um reflexo de objetos e eventos. O valor da obra literária está, nesse período, agregado ao seu caráter mimético.

Roland Barthes, em *O grau zero da escrita* (2006), mostra que, por volta de 1850, o panorama literário foi alterado ocasionando o surgimento da necessidade de se justificar a Literatura. O nascimento do capitalismo moderno, a secessão da sociedade francesa em três classes e a modificação demográfica da Europa foram acontecimentos históricos que abalaram a ideologia burguesa, possibilitando que outras escritas se multiplicassem. Barthes argumenta que, durante o período que chama de o da “escrita burguesa triunfante”, a forma tinha valor pelo uso, pois seus mecanismos reproduziam instrumentos já formados. Já que, no período em questão, a Literatura não

tem mais seu valor associado ao uso, passa-se a lhe atribuir o valor-trabalho, o que gera uma fetichização do processo de escrita.

A escrita é salva não por causa de sua destinação, mas graças ao trabalho que custou. Então começa a elaborar-se uma imagética do escritor-artesão, como um operário na oficina, e desbasta, talha, pole e engasta a sua forma, tal como um lapidário extrai a arte da matéria, gastando neste trabalho horas regulares de solidão e esforço. (BARTHES, 2006, p.58).

Barthes afirma que foi Flaubert quem instituiu esta escrita artesanal. Para ele, a escrita flaubertiana tenta reproduzir o real de forma imparcial, mas acaba sendo construída de forma ainda mais claramente artificial. Barthes destaca como um efeito negativo dessa substituição do valor-gênio pelo valor-trabalho o fato de o labor da escrita “apontar o dedo em sua própria máscara” (BARTHES, 2006, p.59). Não há uma preocupação por parte do autor em esconder suas normas. Segundo James Wood (2011), para alcançar o efeito de uma “espécie de assombro” no expectador, Flaubert aperfeiçoou uma técnica que é essencial para a narrativa realista: misturar o detalhe habitual e o detalhe dinâmico. “Parece a vida real - de um modo belamente artificial” (WOOD, 2011, p.49).

Na *Poética da Prosa* (2003), Tzvetan Todorov relaciona essa máscara que esconde o artesanato por trás do texto à verossimilhança. Apesar das diferentes possibilidades semânticas do termo verossimilhança, aquela que se torna predominante atualmente, segundo Todorov, é a que se relaciona ao fazer crer. O verossímil é definido, nessa perspectiva, como “a máscara com que se disfarçam as leis do texto, e que deveríamos entender como uma relação com a realidade” (TODOROV, p.116-117). O autor do texto busca, portanto, levar o leitor a acreditar no universo que ele cria. Para isso, as marcas de manipulação dos elementos linguísticos não devem ser reveladas.

Em seu célebre ensaio intitulado *A Filosofia da Composição* (1999), texto precursor da teoria do conto moderno, Edgar Allan Poe defende a concepção de que o texto literário é construído através de um processo consciente, o qual envolve escolhas, edição e elaboração. Para Poe, assim como considerava Horácio, a criação literária provém de um trabalho guiado pelo raciocínio. Poe critica a concepção romântica de que o poeta escreve “sob um frenesi”, defendendo, desse modo, a arquitetura do texto literário com o propósito, que para ele, é o efeito que este terá sobre o leitor. A escolha dos elementos que compõem a ficção, sejam personagens, ação, tom, ou ambientação, deve estar matematicamente relacionada à elaboração do efeito poético que a narrativa objetiva produzir. Poe prescreve até mesmo a extensão que considera ideal para o poema, ou conto. Segundo ele, a brevidade intensifica o prazer proporcionado pela apreciação da obra.

Ao deslindar o processo de construção do poema *O corvo*, Poe tenta desvincular a arte da mera inspiração, visão propagada pelos escritores românticos. A questão principal, para Poe, está

em como os mecanismos linguísticos e literários são operados para prender a atenção do leitor. Para tanto, a intenção do autor deve preceder o ato da escrita. O texto começaria a ser escrito pelo seu fim, objetivando sempre manter a unidade de efeito. Ao mostrar o maquinário que está por trás da obra, Poe ironiza a crença de que o texto literário é resultado de um “transe” do autor, desafiando os poetas a exporem as ferramentas utilizadas por eles abrindo mão de sua vaidade:

...estremeceriam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações. (POE, 1999, p.1)

Apesar de desenvolver seu ensaio através da descrição minuciosa das escolhas e edições envolvidas na construção de seu célebre poema *O corvo*, Poe admite que muito dificilmente um autor seria capaz de detalhar a gênese de sua obra tão precisamente. “Bem sei, de outra parte, que de modo algum é comum o caso em que um autor esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram atingidas” (POE, 1999, p.2). Para resguardar seu próprio ensaio dessa afirmação, ele se coloca como exceção, afirmando não ter a menor dificuldade em lembrar os passos progressivos de qualquer de suas composições. Usando as palavras de Barthes, pode-se afirmar que Poe aponta o dedo para a própria máscara ao descrever o maquinário que opera sua escrita. Há uma ruptura dos limites entre relato e ficcionalização do processo de criação literária. Seria Poe realmente capaz de detalhar cada uma de suas motivações para a criação do poema, ou estaria ele ficcionalizando a construção da narrativa para fortalecer sua teoria de que a esta é construída de forma consciente? Baudelaire, responsável por levar a obra de Poe aos franceses, duvida que a obra do escritor americano seja o resultado apenas da combinação de elementos linguísticos e de cálculos, porém, acredita que o gênio de Poe se submetia à aplicação das técnicas por ele descritas com o objetivo de manter a unidade de efeito. “Depois de tudo, um pouco de charlatanismo é permitido ao gênio, e o mesmo não lhe faz mal” (BAUDELAIRE, 2003, p.20).

Compagnon (2001), assim como Poe, defende a intencionalidade do texto literário, afirmando que esta é concretizada na articulação interna que confere coerência à obra. Entretanto, segundo Compagnon, intenção não é premeditação. Há, para ele, uma intenção prévia que teria incentivado a escrita, mesmo que o autor não possa prever todas as significações e impressões que vemos no texto, mas essa intenção não significa domínio total do processo:

A intenção do autor não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance, conforme a dualidade falaciosa do pensamento e da linguagem. Ter a intenção de fazer alguma coisa – devolver a bola para o outro lado da rede ou compor versos – não exige consciência nem projeto. (COMPAGNON, 2001, p. 91)

Através deste breve panorama histórico sobre o processo de criação da ficção, pode-se perceber que, apesar do esforço por parte do autor em “mascarar” os recursos estilísticos, seja através da verossimilhança, seja através da descrição do processo da escrita, estes são ainda evidenciados. O presente artigo pretende analisar como o jogo literário é mostrado no conto *Je ne parle pas français*⁹, de Katherine Mansfield, e como este opera como uma tentativa de fazer com que o leitor acredite na realidade que o autor tenta criar através da figura do narrador-escritor.

2 . A metaficção em *Je ne parle pas français*

Sentado em um café parisiense, Raoul Duquette busca um bloco para anotar um pensamento que acabara de elaborar e é tomado por um momento de revelação ao ler “*je ne parle pas français*” no fim da última página. A frase serve como mote para a digressão que irá tomar todo o desenvolvimento do conto. A anotação de pensamentos que o narrador autodiegético julga poderem tornar-se úteis para concluir um parágrafo que ele ainda escreverá remete ao trabalho quase que artesanal desenvolvido por ele. O narrador, Raoul Duquette, que se apresenta como um escritor e conhecedor de arte, vive submerso em um constante processo de criação. As pessoas que ele observa despertam sua curiosidade criativa. Ele as compara metaforicamente a valises em uma estação, enquanto ele seria um oficial da alfândega, pronto para analisá-las. O narrador chega até mesmo a apresentar sua teoria sobre a arte. Com o argumento de que o passado seria uma influência negativa, o narrador se nega a lembrá-lo:

Tenho como regra da vida nunca me arrepender nem olhar para trás. Arreper-se é um desperdício imenso de energia, e ninguém que pretenda tornar-se um escritor pode se dar ao luxo de entregar-se a ele. Não se consegue dar-lhe forma, não se pode construir nada a partir dele; só se pode mesmo chafurdar nele. Olhar para trás é igualmente fatal para a Arte. É manter-se pobre. A arte não pode e não tolera pobreza. (MANSFIELD, 1996, p.54)

No entanto, ele mesmo quebra essa regra ao entrecortar a narrativa com relatos que afirma

9 O conto em questão foi publicado pela primeira vez em 1917, como parte da coleção “Felicidade e outros contos”. A narrativa foi bastante criticada na época por suas conotações homoeróticas.

fazerem parte de seu passado. A frase que lera no papel o remete a um acontecimento marcante de sua vida. Raoul prepara-se para iniciar a narrativa desse acontecimento pedindo uma dose de whisky, que explica ser necessária já que ele iria escrever sobre um inglês. Estaria ele relembrando um inglês que realmente conheceu ou criando o personagem munindo-se de elementos cênicos, no caso, a bebida?

O discurso do narrador é suspeito, não apenas por se organizar em primeira pessoa, mas pelos questionamentos levantados por ele numa tentativa de se comunicar com o leitor. Após descrever-se fisicamente, ele pergunta: “Mas espere! Não é estranho que tenha descrito tudo isso sobre meu corpo e tudo mais?” (MANSFIELD, 1996, p. 60). O narrador-personagem questiona o propósito da descrição física em sua narrativa, dialogando com o leitor. O efeito de “assombro” buscado por Flaubert surge aqui como uma estratégia para levar o leitor a atentar para os mecanismos de arranjo do texto. Há uma maior valorização da figura do leitor, já que este é chamado a participar ativamente do processo de construção da narrativa. O *modus operandi* da criação, mencionado por Poe, passa a envolver não apenas o autor, mas o leitor.

O sistema metaficcional do conto em questão é resultado da combinação de duas instâncias narrativas: a primeira apresenta Raoul sentado em um café parisiense, buscando inspiração para escritas futuras, enquanto a segunda conta como ele se envolveu com os personagens ingleses Mouse e Dick Harmon. O leitor precisa estar atento para compreender de que forma as informações sobre a narrativa dentro da narrativa inicial se organizam.

As intervenções do narrador-personagem corroboram para que seu discurso seja cada vez mais passível de dúvidas. Ele chega a comparar-se a um ator. Por buscar construir suas narrativas em todas as situações, acaba tornando-se um personagem de si mesmo. Ao narrar um acontecimento passado, não é mais o Raoul apresentado na narrativa inicial que se apresenta, mas um Raoul personagem de si mesmo, filtrado pelas escolhas do Raoul narrador no momento presente. Através de marcas como parênteses, utilizados para descrever ações dos personagens, semelhante ao que acontece em textos teatrais, o narrador autodiegético evidencia sua manipulação acerca do que conta.

“Mas Dick não está querendo esconder algo, está? Há algum problema? Posso ajudar?”

(Música suave. Mouse se levanta, caminha sobre o palco por um momento antes de voltar à sua cadeira e servir-lhe uma xícara de chá tão cheia, tão quente, que lágrimas afloram aos olhos do amigo enquanto ela bebe até a amarga borra...)

Tive tempo para imaginar tudo isso antes que ela me respondesse. (MANSFIELD, 1996, p.84)

Suas experiências, sejam elas reais ou imaginadas, servem como inspiração para a

construção do texto, criando a ilusão de que este está sendo escrito simultaneamente a leitura. Entretanto, seu processo de criação nunca se concretiza. O que ele nos narra é um relato manipulado por seu ponto de vista e por seu desejo de criar. A relação com o teatro fica ainda mais clara quando Mouse caminha pelo “palco”. Perde-se o limite entre relato e manipulação das demais personagens por parte do narrador, já que sua narrativa é teatralizada, transformada em performance.

A criação de Raoul, porém, não resulta em uma obra propriamente dita. No início do conto, ele tenta escrever algumas ideias, mas acaba sendo conduzido ao relato sobre seus amigos ingleses e não chega sequer a escrever o que pretendia. Sua escrita está em constante processo construção. Porém, a ideia de mexer com as palavras, de ensaiar o texto, mesmo que este não se concretize como o romance/conto pretendido inicialmente, já é uma forma de escrita. Sem chegar a escrever uma linha, Raoul constrói o seu texto através do diálogo direto com o leitor. Raoul vai ao café em busca de personagens, ele deseja refletir sobre o próprio ato de escrever. Assim como não estão traçados limites estáveis acerca de quem está sendo representado na pintura *Las Meninas*, analisada por Michel Foucault no seu “As palavras e as coisas” (1999), não podemos traçar uma distinção clara entre o narrador enquanto “eu” e enquanto “personagem de si”. É estabelecido um jogo de reflexo infinito. Não há como precisar quem está sendo representado ou quem é “real”.

Subitamente me dei conta de que, contra minha vontade, estava sorrindo. Ergui minha cabeça devagar e me vi no espelho que estava à minha frente. É, lá estava eu, me inclinando sobre a mesa, sorrindo meu sorriso profundo, malicioso, o copo de café com seu penacho de vapor etéreo e ao lado dele o círculo do pires branco com dois torrões de açúcar. (MANSFIELD, 2006, p. 51)

De acordo com o “Dicionário de Símbolos” (2009, p. 394), o espelho dá uma imagem invertida da realidade. Este surge, também, como o símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa. O narrador- personagem se olha no espelho, que serve como elemento denunciador de sua metalinguagem. Aquele que está refletido não é exatamente ele mesmo, mas outro, assim como aquele que surge em sua narrativa acerca de sua infância, que ele quer que permaneça obscurecida, ou aquele que cria diálogos que nunca aconteceram com a inglesa Mouse. Em outro trecho, Raoul se olha novamente no espelho. Dessa vez, ele fantasia sobre o futuro de sua carreira de escritor:

Sou um jovem que possui apartamento próprio. Escrevo para dois jornais. Falo parte da literatura séria. Estou começando uma carreira. O livro que vou publicar irá simplesmente estontear os críticos. Vou escrever sobre coisas que jamais foram mencionadas antes. Vou me tornar um escritor renomado, tratando do mundo submerso. Mas não como outros já fizeram

antes de mim. Oh, não! (MANSFIELD, 1996, p.58)

O narrador autodiegético quebra, constantemente, o fluxo da narrativa, seja tecendo comentários ou através de digressões. Contrariando a ideia de unidade de efeito proposta por Poe, o conto em questão é fragmentado em unidades curtas, as quais refletem as mudanças no foco de atenção do narrador. Há um movimento não linear para o passado, através de *flashes* que relatam acontecimentos desconexos. De acordo com o exposto, pode-se afirmar que a narrativa em questão se preocupa com a criação literária, tornando o texto um exercício de reflexão metaficcional.

3. Considerações finais

A racionalização minuciosa da criação literária é, na verdade, uma atuação, uma ficcionalização do processo da escrita. Assim como Baudelaire, leitor, tradutor e crítico de Poe, percebe a farsa do escritor americano ao detalhar cada passo na feitura de *O corvo*, nós, leitores de *Je ne parle pas français*, encontramos elementos que apontam para a máscara de Raoul Duquette, narrador-personagem que se apresenta como escritor. Podemos pensar que seu propósito é exatamente esse: apontar sua própria máscara. Através de marcas no próprio formato do texto, de tentativas de comunicação direta com o leitor, requerendo uma participação ativa por parte deste, e do entrelaçamento de duas instâncias narrativas, o autor utiliza-se da figura de um narrador-personagem para descrever a máquina da criação literária. Essa descrição, porém, não se trata de um relato, mas de uma ficção dentro da ficção maior, que engloba todo o texto. Mesmo expondo os mecanismos utilizados para a criação do texto, o autor busca envolver o leitor no processo de construção da narrativa. O labor da escrita, que antes se julgava resultar de um processo consciente por parte do autor, passa a fazer parte, também, da consciência do leitor.

4. Referências Bibliográficas

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*; tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*; tradução: Maria Margarida Barahona. Lisboa, Portugal. Edições 70, 2006.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* / Jean Chevalier, Alain Gneerbrant, com a colaboração de: André Barbault...[et al.]; tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*; tradução de Cleonice Paes, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*; tradução Salma Tannus Muchail. – São Paulo, Martins Fontes, 1994.

MANSFIELD, Katherine. *Cinco Contos*. Vários tradutores. – Rio de Janeiro. Paz e terra, 1996.

POE, Edgar Allan. “A Filosofia da composição”. In: BARROSO, Ivo (org.). “*O Corvo*” e suas traduções. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000 (2ª edição).

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*; tradução: Claudia Berliner. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. – São Paulo: Musa Editora, 1993.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*; tradução: Denise Bottmann. Cosacnaify, 2011.

“DAISY MILLER” – AN OUTLINE OF A STUDY

Yls Rabelo Câmara¹⁰
Melina Raja Soutullo¹¹
Yzy Maria Rabelo Câmara¹²
Guilherme Linhares Neto¹³

Abstract

This paper analyzes *Daisy Miller – a study* (1873), by Henry James; one of his most famous short stories, considered the beginning of his literary career, which is often based on the independent, shallow and rich American girl who threatens the social behavior standards of the European country where she is. We aim to outline a profile of such a woman and the consequences of her deeds through a bibliographical revision founded on the most important scholars who study this particular work, namely: Fogel (1990), Pollak (1993), Hoxie (1946) and Ohmann (1964). Yet concerning methodology, for the full understanding of this short story characters' behavior and the plot as a whole, we firstly expose the author's most evident personality traits reflected on his writing style. Then we explain the most important characters' behavior through the viewpoint of the society in which they were inserted and from the perspective of an outsider on whom the author reflects himself: Winterbourne. As a result, we infer that the construction of Daisy Miller is connected with the experiences of this expatriate subject, whose prejudice shared with his American compatriots condemns her to ostracism and premature death. We conclude that, differently from other female characters of his, Daisy Miller represents the rejected woman who prefers to give up her life than to face reality. This paper intends to contribute to the study of genre from a diachronic and critical view towards the role of the *sacrificed woman* (a theme that we have been academically treating lately) in the elitist Europe of the XIX century.

Key Words

Misunderstanding, Americans abroad, Gossip, Sacrificed woman, Prejudice, Cross-cultural differences, Ostracism.

¹⁰ Yls Rabelo Câmara é licenciada em Letras (Português/ Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará e doutoranda em Filologia Inglesa (Letras) – Inglês pela Universidad de Santiago de Compostela. yiscamara@hotmail.com

¹¹ Melina Raja Soutullo é licenciada em Filología Inglesa pela Universitat de València. noaveiga@hotmail.com

¹² Yzy Maria Rabelo Câmara é psicóloga pela Universidade de Fortaleza, assistente social pela Universidade Estadual do Ceará e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. yzyrabelo@haotmail.com

¹³ Guilherme Linhares Neto é licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. guilherme.ln@uol.com.br

Resumo

Este trabalho analisa *Daisy Miller – a study* (1873), de Henry James; um de seus contos mais famosos, considerado o início de sua carreira literária, fundamentada, muitas vezes, na jovem americana independente, superficial e rica, desafiadora dos padrões sociais de comportamento do país europeu onde está. Objetivamos traçar um perfil desta mulher e das consequências de seus atos através de uma revisão bibliográfica baseada nos teóricos mais importantes para o estudo desta obra em especial, dentre eles: Fogel (1990), Pollak (1993), Hoxie (1946) e Ohmann (1964). Ainda quanto à metodologia, para uma compreensão abrangente acerca do comportamento das personagens do conto e do enredo como um todo, expomos, primeiramente, os traços de personalidade mais evidentes do autor, refletidos em seu estilo de escrita. Em seguida, explicamos o comportamento das principais personagens através do ponto de vista da sociedade na qual estavam inseridas e de um observador externo no qual o autor se reflete: Winterbourne. Como resultado, inferimos que a construção de Daisy Miller está relacionada com as experiências deste sujeito expatriado, cujo preconceito compartilhado com seus conterrâneos americanos a condenam ao ostracismo e à morte prematura. Concluimos que, diferentemente de outras personagens femininas suas, Daisy Miller representa a mulher rechaçada, que prefere desistir de viver a enfrentar a realidade. Este trabalho pretende contribuir para com o estudo de gênero a partir de uma visão diacrônica e crítica quanto ao papel da *mulher sacrificada* (um tema que ultimamente vimos tratamos academicamente) na Europa elitista do século XIX.

Palavras-Chave

Mal-entendido, Americanos no estrangeiro, Intriga, Mulher sacrificada, Preconceito, Diversidades culturais, Ostracismo.

1. HENRY JAMES – AN OUTLINE ON HIS LIFE AND WRITING STYLE

Henry James's *Daisy Miller* is the portrait of a young, lively and culturally shallow American girl if compared to the old, gloomy and culturally deep Europe of the last decades of the nineteenth century. She is the prototype of the rich American girl of the post-Civil War period. *Daisy Miller* is, above all, an analysis of the female universe. The story takes place in Switzerland and Italy. He spent three months around Switzerland and six months in Rome between 1872 and 1873, so this story also chronicles the behavior of Americans living abroad those times (WARDLEY, 1991; DUNBAR, 1948).

In order to understand this particular piece of work, it is necessary to highlight some of the author's most remarkable personality traits, which strongly influenced his writing process. To begin with, he was a rich and well-mannered man who grew up in a wealthy American family. The Jameses used to travel to Europe on a very regular basis and Henry James was only six months old when he first went there. These long stays abroad provided the Jameses' children with the best they could get from different peoples, different cultures and different places. One of the consequences of this outstanding upbringing is that Henry James and his two siblings became worldwide famous intellectuals afterwards.

So many moves made the shy and introverted Henry even more self-centered; constant school moves made it impossible for him to make friends easily wherever he went. He used to live in his own world, surrounded by the naïve and romantic atmosphere that escaped from the novels he used to read tirelessly. Besides, since he only attended high-society gatherings and had no contact with the ones who were in underprivileged social levels, he could not conceive life as it really is. Later on, although being recognized as a great writer in his own country, Henry James spent most of his life in Europe and became one of the best-known American self-expatriate writers who lived mainly in England but who really praised Italy in his work. He considered the Italian culture far superior than any other. He visited the country for the first time, in 1869, and that really became the watershed of his career. By showing evidence for that, Fogel says:

I believe that Daisy is drawn in part, like other great James heroines after James's beloved cousin Minnie Temple, who died, like Daisy, prematurely, and whom James admired especially for her 'moral spontaneity', a quality he thought particularly American and that he noted was absent in English young women. Daisy shares something of Minnie's vitality, her courage, and her gallantry [...] (FOGEL, 1990, p. 63).

Another important element of his personality is that he adored his mother and was fascinated by the feminine mind, although he never got married and his love affairs are unknown –

except for his loyalty towards his lovely cousin Minny Temple who died of tuberculosis at the age of twenty-five. His limited viewpoint towards life together with his own personal insecurity made him an excellent observer of social shock, social gap and social cultural differences between Europeans and Americans. Along with some peculiarities about his own personal life, some few words about his work as a short story writer and a novelist are necessary as well.

In the first place, his fifty-year old career as a writer can be considered as a continuous search for originality and improvement, which made him emerge later in the United States than in Europe. One of his greatest concerns was to create an illusion out of reality; besides, he is commonly associated with psychological realism, which leads to the narrative techniques of internal monologues and stream-of-consciousness. His work deals exclusively with the tension of civilization, which walks hand in hand with moral values and social criticism as well as with the characters' own psychological motivations and their passions within the manners socially accepted (mostly the differences in customs and traditions between Europeans and Americans). *Daisy Miller* – a study is considered a turning point in James' literary career and in the development of American literature.

According to Pollak, “*Daisy Miller* is an early work – the first, as it is well known, to give James a reputation [...] (POLLAK, 1993, p. 35)”. From *Daisy Miller* onwards, American and European readers looked at Henry James as the master of international contrast novels. Most of his novels include protagonists in transatlantic new situations and dilemmas –created by their immersion in the European culture (FOGEL, 1990).

Concerning Henry James' style, he is considered one of the fiction writers who best explored ambiguity (POLLAK, 1993). In order to illustrate that, we can show the moment in the short story when Winterbourne is told Daisy is dead. Even in that painful instant, after getting such horrible news and analyzing her desperate words behind the lines of a simple message, we are not able to picture if his feelings towards the unfortunate girl are better or worse than before. That is to say that we do not know for sure if he kept on considering her as an innocent or as a flirty girl. One of the central themes of his fiction is the characters' aching desire to live, but living for him also included some martyrdom and often involved death. Stories are based on the past, for his life was a constant remembrance of past times. Among his technical innovations, there is the trend of never totally finishing certain episodes and ultimately, his work made a successful progress from a very traditional language to a highly personal one.

The short story was his favorite literary genre. He began his lifelong career as a short story writer and so he continued to experiment his techniques, innovations and themes. As we have mentioned before, Italy is constantly present in his fiction. Differently from his predecessors, he

draws his own conclusions about the conflict between American and Italian manners and intends not to be biased. Moreover, the tension between present and past conforms to America and Italy respectively. “The American girl” is one of his other themes in international short stories and novels.

Women played the major role in his prose due to his awesome understanding and identification with the feminine mind. His mother and Minny were his main source of inspiration. All of his “American girls” have the so-called free spirit that brings them some trouble referring to the new society they have to face and just as Minnie Temple herself; they have youth and a natural spontaneity, which can be really disarming. James’s American girl is someone who strongly stands up for her freedom within a biased society. Almost all his heroines struggle to establish their own personality, challenging those who do not accept them as they really are. In some of his early fiction, such heroines are like Daisy Miller - who is extremely unreflective to become aware of the social scandal she produces. She cannot recognize the sexual implications of her flirtatious behavior. The innocence his heroines show is related with virtue and Christian morality, although they are not religious at all. In some cases, as in *Daisy Miller - a study*, she gives up trying. She is not strong enough to keep on endeavoring in order to be socially accepted, but her death eventually dignifies her somehow, especially for the sympathy the novelist arouses around her.

2. ANALYZING *DAISY MILLER, A STUDY*

This particular short story was written in London, in the spring of 1877, published in the summer of the same year and derives from a real-life anecdote of a young and vivacious American girl in Rome, badly treated by her compatriots. We can read in the book that the story took place ‘two or three years ago’. The authorized version dates from 1879, which means that the story took place in 1876, the same year of the centennial of the American Revolution, another way the author uses to emphasize Daisy’s national characteristics, her love for freedom and independence (FOGEL, 1990).

According to Hoxie, “Daisy first appeared in the Cornhill Magazine in 1878 after having been rejected by an American publisher who considered her ‘an outrage on American girlhood’. Even the editor of Cornhill must have read into the tale more than the author intended to, for he qualified the title with the words: ‘a study’” (HOXIE, 1946, p.478). In 1909, the title *Daisy Miller - a study* was changed into *Daisy Miller*. James decided to delete this particular qualification in order to avoid having his masterpiece treated as a literary sketch.

In Fogel’s point of view (1990, p. 72), there was some danger beneath the surface of the charming and cultural Italy those days: its artificial Europeanized American society. In those

Victorian years, the system of chaperonage operated strictly in England and on the continent but it was not followed in the United States. The roots for its ideology were justified by the belief that women were only ordained for the sacred duties of wifedom and motherhood and nothing should be allowed to distract them from those duties. In Victorian England, women were denied the access to professions, expensive education and received a proper education in matters thought appropriate and not injurious: needlework, modern languages, piano lessons and singing. In England, where the institution of marriage was conceived as a means of maintaining and furthering economical and social interests, the chaperonage system was required to ensure that young people nominally free to choose their own mates would not find themselves in potential courtship situations with anyone who would be considered unsuitable in class or financial status. In The United States, women were under somewhat less rigid control, partly because of their comparatively high degree of social mobility (FOGEL, 1990).

The period just after the Civil War was one of unprecedented European travels taken by those who wanted to rediscover the civilization of the Old World and to experience its pleasures. American new rich people went to Europe in search of the picturesque, the romantic, and their expectations were shaped by the most popular literature of the nineteenth-century: the great works of English and European Romanticism. Lacking fixed social rules, the *nouveau riche* required some special guidance that could be found in the well-qualified chaperon (FOGEL, 1990) This necessity of surveillance for young ladies was somewhat controversial: "In every city of the nation young girls of good family, good breeding, and perfect innocence of heart and mind, receive their male acquaintances en tête-à-tête, and go to parties and concerts with them, unchaperoned." (HOXIE, 1946, p. 474-475).

Daisy's social problems were not caused by Europeans themselves at all, but by her snobbish compatriots who had been living in Europe for such a long time that it made them misunderstand her joyful, playful and high-spirited behavior. They got used to the strict social rules imposed upon them in the Old World and could not accept such freedom of hers. Daisy is very wealthy, 'dresses in perfection' as Mrs. Costello acknowledges, and is able to afford the poshest resorts, such as the Hôtel de Trois Couronnes, but she is 'common', she 'has an intimacy with her mamma's courier'. Because of such 'offenses,' Mrs. Costello declines to meet her. The Millers represent the *nouveau riche*. They do not have the class, the sophistication and the cultural attainments of the older, exclusive families of New York and Boston who would constitute 'good society'. Class prejudice, as well as indignation over the American girl's violations of the accepted social code, contributes to her complete ostracism (FOGEL, 1990).

In this perspective, the short story is a comedy of manners, because it brings out the worst in its characters, except for Mr. Giovanelli. They are so worried with good manners that they

do forget the original purpose of manners: to make social intercourse easier and more pleasant. All the characters' eyes are fixed upon Daisy, but the focus of the story is not on Daisy's fate, but on the fate of those who observe and respond to her, according to Randal III (1965). Nevertheless, it also presents some particularities, as Ohmann reinforces: "What began as a comedy of manners, ends in the pathos, if not the tragedy, of a lonely Roman deathbed and burial" (OHMANN, 1964, p.7).

Daisy Miller has two well-defined parts, which served the author's interest to publish each of them in different moments. Each part has its own atmosphere and setting (firstly, a gay resort in the summer in Vevey, Switzerland, which covers the first two chapters; and the following winter in Rome is covered by chapters three and four). Both settings and seasons go with the emotional density throughout the text. In terms of structure, Fogel (1990) argues that *Daisy Miller* is divided into four symmetrical sections: two chapters for the summer and two for the winter; Winterbourne's conversations with an unchaperoned Daisy in the garden of the Hôtel des Trois Couronnes are balanced by Giovanelli's outings with Daisy in the Pincian Gardens and amid the 'flowering desolation of the Palatine Hill'. Mrs. Costello's refusal to meet Daisy in Vevey is balanced by Mrs. Walker's cutting Daisy off the soirée; Winterbourne's excursion with Daisy to the Castle of Chillon has some relation with Giovanelli's escorting of Daisy to the Colosseum. Fogel adds that:

Comedy flows from the inability of Daisy and Winterbourne, two young Americans with astonishingly different cultural backgrounds and social training, to understand each other. Dramatic tension builds with Winterbourne's fluctuating, inept efforts to classify Daisy, to arrive at "the formula" for her, and with Daisy's 'ostracism' by the society of expatriate Americans in Rome. Tragedy and pathos –and the sentimental– strike with Daisy's death (FOGEL, 1990, p. 25-26).

By analyzing the characters of this particular short story, we can label Winterbourne as the true protagonist, through whom the story is told, as Randal III states: "Throughout the story Daisy is seen from the outside, we perceive her words and actions through the eyes of Winterbourne, who is not a very effectual observer" (RANDALL III, 1965, p. 569).

Fogel defends the same point of view when he states that from the moment Winterbourne is introduced into the story onwards, he becomes its center of consciousness (FOGEL, 1990). Winterbourne, along with Mrs. Costello and Mrs. Walker, had been living in Europe for a long time and represented the *crème de la crème* of the well-to-do American society in Vevey and in Rome. The author projects himself in this dark and lonely American young man who had lived most of his life abroad; Winterbourne's mode of speech suggests the extent to which he had become Europeanized. His name evokes grey skies, coldness and solitude –**Winterbourne**– and his long exile made him a hard judge of Daisy's behavior, full of heartless prejudice. Winterbourne was rigid and cold like his name suggests; 'he's the frost that kills the flower' (*ibid*, pp. 39-40).

In order to emphasize that, Fogel says the following:

Frederick Winterbourne, it must be said, is something of an anomaly, first in being an American who does not live in America, and second in being an American male who is “not in business”. From the vantage point of the nineteenth-century American culture, there is something slightly effete in Winterbourne’s lack of occupation. His unmasculine detachment from ‘business’ goes hand in hand with his being very much a habitué of a society of women. [...] On the other hand, Winterbourne enjoys the masculine prerogatives of that code, one that dictated, for example, that whereas young women were to be mentally virginal and physically chaste until marriage, young men could ‘sow their wild oats’ and that whereas young women were to have their social contacts confined to ‘good’ society, young men were free to go slumming socially (FOGEL, 1990, p. 55-56).

The protagonist is clearly associated with New England Puritanism, and the novel is, to some extent, the story of his attempts and inability to define Daisy in clearer moral terms. She is a novelty to him and he is completely charmed by her, although being mystified by her lack of concern for the social rules of propriety that had long been established by European civilizations and adopted by the American community living there. He tries to save her but eventually decides that she is morally beyond redemption. His mixed feelings towards Daisy make him act as badly as Mr. Giovanelli when he takes her to the old castle – the Castle of Chillon - late at night, just after they had met. Nevertheless, Winterbourne does believe that his intentions are better and quite different from those of Mr. Giovanelli’s, who is supposed to be a fortune hunter whose indiscreet friendship with the young lady makes her a subject of talk of the town and leads her to ostracism and death.

Ohmann (1964, p. 9) defends that, although Winterbourne defends publicly Daisy to the American colony, privately, he is shocked by her friendship with the "third-rate" Italian Giovanelli. Her walks and rides with Giovanelli and her tête-a-têtes with him in her own drawing room worry Winterbourne. He promptly judges Daisy by her manners - as Mrs. Costello and Mrs. Walker have already done - and indirectly condemns her to death as well.

By describing Giovanelli, Coffin (1958, p. 273) affirms that “It is only the fortune hunter Giovanelli who, observing society with some objectivity, is able to sense that Daisy is "the most innocent" of creatures who simply does what she likes”. As it can be seen, Giovanelli has a special character; he is good-hearted and even his name evokes some lightness and youth. According to Fogel (1990, p. 70), the single *n* suggests that the name derives from *giovane*, which means *youth* in Italian; it does not refer to *Giovanni*, which means *John* in the same language.

In fact, both young men did exactly the same: they walked all over with her at inappropriate hours, without other companies and they were both awfully attracted by her. When Winterbourne finally realizes, at Daisy’s death, that she might have been as innocent as she always seemed to be, it makes him ponder that he might have been living abroad for too long. As James, his creator, Winterbourne has mixed feelings about women. That is to say that he loves Daisy as much

as he can, but his hesitant and strict character and above all, his own difficulty to deal with love makes him lose the woman he desires with all his heart.

A year after Daisy's death, Winterbourne realizes that she cared what he had thought about her after all and feels that she would have returned his love if he had truly offered it to her. He eventually lets his aunt know he probably made a mistake; that he has forgotten American habits because of his living abroad for such a long time. He feels sorry for the disgraced young lady, but that does not keep him from living his former life, under the shadows of women. In brief, "With Daisy, Winterbourne advances and retreats, recedes and finally reverts" (POLLAK, 1993, p. 67).

By introducing Daisy, Randall states that:

The reader first sees Daisy through the eyes of Randolph, her awful little brother, who thinks all American things are best except his sister. Then Daisy meets Winterbourne, without a formal introduction, through the same brother; she "picks him up" and wangles an invitation from him to visit the castle of Chillon. The reader, if he is sufficiently genteel and places a high enough value on formal manners, winces at this image of his country - woman abroad; snobbery and prudery combine to make him agree with Winterbourne that Daisy must be either a sexual adventuress or else a dreadfully vulgar *parvenu* (RANDALL III, 1965, p. 574).

The uncultivated, provincial, independent, spirited, provocative and talkative young American girl framed on the basis of an international theme by James, could not have another name but **Daisy**, although her actual name was Anne P. Miller. Some prefer to compare Daisy to the flower her pseudonym represents – delicate, in the springtime of her life, but unable to live long enough (OHMANN, 1964). Daisy's grave is described as a 'raw protuberance among the April daisies' (p. 9). It is interesting that etymologically speaking, daisy means 'the day's eye', suggesting Daisy's radiance; a flower that blossoms in the spring and dies in the winter, when Winterbourne 'cuts her' (OHMANN, 1964, p. 13). When she is first seen in Vevey, it is summer and she seems fresh and lovely; when the scene shifts to Rome, in a fatidic night in the Colosseum, it is winter and she seems faded and resigned. Besides the facts that daisies are very common flowers in a 'wild' America, probably for their simplicity, and that Anne P. Miller chooses herself this nickname, her surname Miller is not less common there and derives from a trade, from those who grind the grains.

Another explanation for the term, according to Fogel (1990, p. 76) is that in the mid-nineteen century, when the short story was written, *daisy* was an American slang which meant 'beautiful girl' as well as grave and death, like in the expression 'pushing up daisies' (dead and buried).

By referring to her personality, Randall defends that:

[...] Daisy is a "pretty American flirt" who is not really interested in Winterbourne at all, but merely in demonstrating her own power over men. She comes to dominate, and ends up by becoming a victim. She is self-centered, headstrong, petulant and not really interested in

anyone but herself. She wants everyone to dance attendance on her, she wants always to remain uninvolved and dominant; with her, it is all taking and no giving. Her refusal to accept criticism and her attitude that 'nobody tells me what to do' render her insufferable (RANDALL, 1965, p. 572).

Despite her 'soft, slender and agreeable' voice, her honest and vivid eyes and her fashion sense, Daisy talked overmuch and was extremely fond of 'gentlemen's society'. It was this naturalness, this friendliness besides the fact that she went all around unchaperoned that condemns her. Mrs. Miller did travel with her daughter to Rome, but she was one of those new rich who had really no idea of what 'good form' was (HOXIE, 1946).

The post-Civil War boom gave rise to a new class of American businessmen whose stylish families were eager to make 'the grand tour'. Americans were visiting Europe for the first time in record numbers and the clash between the two cultures was a novel and widespread phenomenon. Accordingly to Wardley (1991, p. 238): "Daisy's European tour is the rite of passage of an aspiring young woman of her class".

Hoxie (1946, p. 474), discussing this question, illustrates that: "In the 1870's America, though still growing up, was also settling down. With the brute struggle for existence largely won, people, especially along the Atlantic sea-board, hankered for the sophisticated ways of the more cultivated circles of the Old World". She complements by stating that "A few dozens, perhaps a few hundreds of families in America have accepted the European theory of the necessity of surveillance for young ladies, but it is idle to say it has ever been accepted by the country at large" (HOXIE, 1946, p. 445).

No one can expect that such an ignorant young lady whose parents had no authority over her and who came from the "land of freedom" could accept all the restrictions of an artificially well-mannered American society somewhere else, especially if it concerns Europe, where antiquity and tradition are everywhere. Another projection has been made here involving Miss Miller and Minnie Temple: they both were young, light-hearted, spontaneous and helpless. They both wanted to live but were not able to overcome the difficulties life imposed upon them, as Pollak reinforces: "Entering the Colosseum, Winterbourne spies Daisy seated in the shadow of 'the great cross in the centre' and, in Daisy's light words, he 'looks at us as one of the old lions or tigers may have looked at the Christian martyrs'" (POLLAK, 1993, p. 81).

James carefully chose the most famous landmark of Rome to set the climax of his story. Daisy pays the price of her rebellion with her own life and by being buried in a little Protestant cemetery that stands by the 'wall of imperial Rome', as Pollak states: "[...] a Daisy dying in the spring, buried in cultural loneliness in the small Protestant cemetery in the world capital of Catholicism – James has his narrator describe her grave as a 'raw' protuberance among the April daisies" (POLLAK, 1993, p. 80).

According to Fogel (1990, p. 48), “This site was particularly known to English-speaking readers for containing the graves of two of the major romantic poets, John Keats and Percy Shelley, both of whom, like Daisy, died young, and far from home.” As we can observe, a protestant cemetery is mentioned, not a Catholic one: a clear sign of protest against her early, avoidable and unnecessary death; the sacred city of Rome, land of thousands of martyrs in the Coliseum like Daisy herself, whose fatal choice in life was understood too late, as Randal argues:

In every sense including the physical one, Daisy Miller is a martyr to the genteel tradition on the very spot where the Christian martyrs died centuries before. The barbarousness of degenerate Rome gives way to the barbarousness of the invading Americans; like the Romans, they too think of themselves as highly civilized. In presenting the Colosseum scene to us, James is dramatizing and satirizing the American nineteenth century's most cherished concepts of "culture" and "civilization": "Europe," the picturesque, the daylight-moonlight metaphor of the romantic movement, the genteel, the cult of sexual purity and respectability in young American womanhood (RANDALL III, 1965, p. 580).

Throughout the story, we may have the feeling that she is completely aware of that she will not survive such a social battle but dying does not scare her in the least – like when Winterbourne sees her walking above the burial mounds at the Palace of the Caesars, in chapter 4 – a scene that depicts a great deal of premonition. About foretelling, it is also shocking and heartrending when Mrs. Walker, maybe Daisy's only friend in a society that fully rejects her, attempts to warn Winterbourne about his judging Daisy heartlessly (chapter 2).

We must also take into account the uncountable references to the “Roman fever” (chapters 3 and 4) as an anticipation of what was going to take place with the heroine. With regard to this lethal sickness, Wardley (1991) and Randall III (1965) support that: “Flirtation, like education, operates in the manner of contagion, as Daisy ‘picks up’ a lethal case of Roman fever. Flirtation puts the body at risk of exposure to noxious influences, literalized in the malaria to which Giovanelli is immune” (WARDLEY, 1991, p. 240). “Why does she risk the perniciousa by going to the Colosseum at night? I suppose because she is young, because she doesn't believe anything seriously bad will ever happen to her” (RANDALL III, 1965, p. 572).

The author also deals in this moment with the parents' lack of authority over their children. Mr. Miller is a distant father who is far from his family for business reasons, in Schenectady. By discussing that, Pollak says the following:

Mr. Miller's absence from the family journey suggests a gendered distinction good for no one, as the man remains home making more money while the wife and the children ‘get culture’ (though never getting it all). The son, Randolph, is ‘hard’ as the lumps of sugar he criticizes [...]. Europe to Daisy is ‘perfectly sweet’, the Colosseum, ‘so pretty’, all with a reductive condescension that is the sweet echo of Randolph's jingoist convictions that American candy and American men are ‘the best’ (POLLAK, 1993, p. 71).

His wife, Mrs. Miller, is a shallow mother who cannot control her own nervousness let

alone her daughter, or her nine-year old ungovernable and ill-mannered son, Randolph. However, in the moment Daisy gets malaria, her mom acts brilliantly and unexpectedly well as we can normally expect from an actual mother. Despite their relative attempts to understand and fit society, the Millers' sense of property is represented by their guide and interpreter – Eugenio – who treats them with veiled contempt. It is unacceptable, mainly for Winterbourne's aunt – Mrs. Costello, the voice of that snobbish American high society in Rome – that so much power just as children's education and their behavior control could be transferred from their mother's hands to a servant's who seemed extremely intimate and whose authority was feared by the kids and the mother alike.

CONCLUSION

In this brief analysis, it could be observed that *Daisy Miller* is a story of failure in understanding, as Hoxie states: "Daisy was termed 'common', 'vulgar', 'uncivilized', by her fellow citizens who failed to understand that for her, being 'proper' meant 'being kind' (HOXIE, 1946, p. 481-484). Daisy Miller was pitilessly misunderstood by her compatriots in Europe and insistently mistreated by them and by the Europeans who belonged to high society. Such indifference and lack of sympathy condemned her to complete ostracism and eventually led her to a premature death.

Daisy Miller was mindless and flirty, but more than that, she was the product of a society based on the beliefs of democracy and liberty, in which cultural universes are contrasted. The culture of the colony will never be similar to the culture of the metropolis, because their references are not the same and they will never be. It is not that one is better or worse than the other – they are just different.

Time has passed by and Daisy Miller can still be found in thousands of millions of girls throughout the world, no matter their nationality, social condition, color, creed or level of instruction. They are the good-natured ones who are misunderstood by those who cannot see with their heart as it was proposed by Antoine de Saint-Exupéry in his masterpiece *The Little Prince* (1943), where the main character was young and spontaneous, had an arrogant flower as his best friend and was confused by some social rules that shaped the world strangely enough for him to live in.

"Nothing begins, and nothing ends,
That is not paid with moan,
For we are born in other's pain,
And perish in our own."

REFERENCES

- COFFIN, Tristram P. Daisy Miller, western hero. **Western Folklore**, v. 17, n. 4, p. 273-275, 1958.
- DUNBAR, Viola. A note on the genesis of Daisy Miller. **Philological Quarterly**, v. 27, n. 2, p. 1-2, 1948.
- FOGEL, Daniel Mark. Daisy Miller – a dark comedy of manners. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- HASSANREVIEWED, Ihab H. The idea of adolescence in American fiction. **American Quarterly**, v. 10, n. 3, p. 312-324, 1958.
- HOXIE, Elizabeth F. Mrs. Grundy adopts Daisy Miller. **The New England Quarterly**, v. 19, n. 4, p. 474-484, 1946.
- IHAB, H. Hassanreviewed . The Idea of Adolescence in American Fiction. **American Quarterly**, v. 10, n. 3, p. 312-324. 1958.
- JAMES, Henry. Great Short Works of Henry James. New York: Harper and Row Publishers, 1966.
- OHMANN, Carol. Daisy Miller: a study of changing intention. **American Literature**, v. 36, n. 1, p. 1-11, 1964.
- POLLAK, Vivian R. New essays on Daisy Miller and *The turn of the screw*. Sidney: Cambridge University Press, 1993.
- RANDAL III, John, H. The Genteel Reader and Daisy Miller. **American Quarterly**, v. 17, n. 3, p. 568-581, 1965.
- WARDLEY, Lynn. Reassembling Daisy Miller. **American Literary History**, v. 3, n. 2, p. 232-254, 1991.

A MULHER SACRIFICADA E O VALOR DA AMIZADE NO UNIVERSO FEMININO DOS FILMES TOMATES VERDES FRITOS E A COR PÚRPURA

Yzy Maria Rabelo Câmara¹⁴

Yls Rabelo Câmara¹⁵

Guilherme Linhares Neto¹⁶

RESUMO

Este trabalho visa analisar a *mulher sacrificada* em dois dos filmes com temática de gênero mais amplamente apoiados pela crítica de todos os tempos: *Tomates Verdes Fritos* e *A Cor Púrpura*. Em ambos, a presença do valor da amizade entre as mulheres é uma constante. Dita amizade, que nos livros nos quais se baseiam os roteiros é calcado no homossexualismo, mas não necessariamente tem que sê-lo, funciona como uma alavanca emocional e o apoio certo no momento mais crítico das vidas das protagonistas.

Palavras-Chave

Mulher sacrificada; Sexismo; Amizade; Modos de subjetivação.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the *sacrificed woman* in two of the most positively criticized films of all times that deal with the theme of gender: *Friend Green Tomatoes* and *The Color Purple*. In both of them, the presence of the value of friendship among women is constant. Such a friendship, that in the books in which the films are based is focused on homosexuality, but not necessarily, works as an emotional lever and the reliable support on the most critical moment in the lives of the protagonists.

Key Words

Sacrificed women; Sexism; Friendship; Modes of subjectivation.

¹⁴ Yzy Maria Rabelo Câmara é psicóloga pela Universidade de Fortaleza, assistente social pela Universidade Estadual do Ceará e mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará. yzyrabelo@hotmail.com

¹⁵ Yls Rabelo Câmara é licenciada em Letras (Português/ Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará e doutoranda em Filologia Inglesa (Letras/ Inglês) pela Universidad de Santiago de Compostela. yjscamara@hotmail.com

¹⁶ Guilherme Linhares Neto é licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. guilherme.ln@uol.com.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva analisar a amizade entre mulheres como um elemento necessário para a recuperação destas enquanto sujeito. Neste caso, em *Tomates Verdes Fritos*, Ruth é imprescindível para Idgie e Ninny o é para Evelyn; em *A Cor Púrpura*, Shug é a catalisadora das emoções amordaçadas de Celie. Primeiramente, contextualizamos os dois filmes ao narrar sucintamente o enredo de cada um para depois nos aprofundarmos um pouco mais na análise do tema a que nos propomos: a ajuda incondicional entre mulheres nos seus períodos de crise.

3. A DOR CEDE PASSO AO AMOR EM *TOMATES VERDES FRITOS*

Evelyn Couch (Kathy Bates) é uma mulher complexada por sua aparência física e frustrada por um casamento frígido. Além do que, Evelyn se sente “*velha demais para ser nova e nova demais para ser velha*”, (SILVEIRA, 2008, p. 129). Mãe de Karl, um filho que já não mora mais com os pais, é casada com Ed Couch, um homem insensível, glutão, aficionado a eventos desportivos televisionados e totalmente indiferente à esposa, que fielmente se dedica ao lar por não ter uma profissão. Diante da relação morna que mantém consigo e com os seus, Evelyn transfere, literalmente, sua libido e suas múltiplas desilusões para a comida.

O filme se caracteriza, entre outros detalhes interessantes, por empregar nomes simbólicos. O de uma das protagonistas e de seu esposo é, por demais, caricato, uma vez que *couch* significa sofá em inglês e *couch potato*, uma pessoa que não pratica esportes ou exercícios físicos por preguiça ou desinteresse. Evelyn Couch é um exemplo desta analogia: uma pessoa que, por ter sua autoestima afetada negativamente e de maneira profunda, entra em um processo de engorda contínuo e não consegue abstrair nem resignificar sua realidade.

Quando mais necessita de um incentivo para reestruturar sua vida, entra em cena Ninny Threadgoode – uma anciã com quem Evelyn entabula uma amizade que vai se fazendo sólida ao passo que aquela vai detalhando à sua nova amiga, suas experiências quando jovem, especialmente sua relação estreita com Idgie Threadgoode (que viria ser sua futura cunhada e que no filme guarda uma identificação de alter ego para com Ninny). Ninny e Idgie eram *mulheres* tão *sacrificadas*¹⁷ quanto Evelyn. De Ninny sabemos apenas que se casou tardiamente, que seu único filho nasceu com um problema de ordem neurológica e que viveu ainda trinta anos sob seus cuidados. A vida de percalços de Idgie, por outro lado, dá-se início a partir do momento em que seu irmão favorito (Buddy - *companheiro* em inglês) é fatalmente colhido por um trem, aos 18 anos de idade, durante a festa de casamento da irmã mais velha destes: Leona. Com a morte do irmão, Idgie, então uma

¹⁷ Quando nos referimos às mulheres sacrificadas, termo que vimos usando ao longo de nossa trajetória, em publicações anteriores, remontamo-nos à mulher marcada pelas adversidades da vida em si: violência, machismo, falta de oportunidades e afins.

criança rebelde e desobediente, faz-se ainda mais revoltada, arisca, independente e misantropa. Muitos anos depois, é resgatada de uma vida desregrada por aquela que seguramente haveria sido sua cunhada se a tragédia não houvera acontecido e que indiretamente provocara a morte prematura de Buddy: Ruth Jamison.

A amizade entre a indomável Idgie e a meiga Ruth transforma-se no bálsamo que a jovem necessita para curar-se de uma ferida aberta e que ainda sangrava. Foi uma amizade longa e profícua. A vida oferece a Idgie a oportunidade de ajudar Ruth tempos depois. Logo após casar-se, Ruth passa a sofrer violência doméstica por parte de seu marido, Frank Bennett. Ao descobri-lo, Idgie, seu irmão Julian e o capataz da família, Big George, a resgatam e Ruth¹⁸ passa a viver com os Threadgoode a partir de então. Entre eles, amigos queridos transformados pela vida em sua nova família (uma vez que era órfã e não tinha irmãos), dá a luz a um menino a quem batiza de Buddy Junior e entra em sociedade com Idgie.

As duas abrem um café que vira referência na região, o *Whistle Stop Cafe*¹⁹, cuja especialidade era os tomates verdes fritos típicos do Alabama – onde a história ocorre. Pouco a pouco, Ruth vai moldando as arestas mais selvagens de sua amiga, como se de uma missão cármica se tratasse, até que uma enfermidade fatal a arrebatava de forma totalmente inesperada quando contava apenas 36 anos, o dobro da idade que tinha Buddy quando foi atropelado pelo trem. Se Buddy foi importante para Idgie, Ruth o foi duplamente, porque se ele deu início a seus problemas de relacionamento intra e interpessoais, Ruth a ajudou a solucioná-los.

Contando sua trajetória de vida em pequenas doses para Evelyn, Ninny consegue fazer com que sua nova amiga não somente consiga um trabalho vendendo cosméticos Mary Kay, mas que também emagreça, que passe a cuidar melhor de si e a exigir que o mundo a trate com o respeito que lhe é devido. Através de Ninny, Evelyn recupera sua autoestima há muito perdida e dá um novo direcionamento à sua vida.

O filme, contrariamente à ideia de competição pregada pelo mito da rivalidade feminina, tem uma abordagem que defende exatamente o oposto. Ademais, conceitos como violência machista, relacionamentos em todos os âmbitos, modo de vida patriarcal e independência feminina são tratados com poesia e sob a delicadeza do ponto de vista feminino. Uma história de solidariedade e empatia pelo outro, que defende a ideia de que o amor cura feridas emocionais e de que as mulheres, por sua sensibilidade inata, têm o poder e a habilidade necessários para tal.

¹⁸ Na Bíblia, Ruth é como Ruth Jamison, no filme: uma mulher assertiva, corajosa, fiel e profundamente generosa (<http://www.mulherespiedosas.com.br/rute/> - informação acessada em 30 de julho de 2013).

¹⁹ Este café, que serviu de cenário para o filme, ainda está em funcionamento (<http://www.thewhistlestopcafe.com/index.php> - informação acessada em 30 de julho de 2013)

4. ENTRE CARTAS E CONSELHOS, A COR PÚRPURA

Na Georgia de 1909, Celie é violentada pelo suposto²⁰ pai e tem dois filhos com ele, que são dados em adoção a um casal de missionários. Incapaz de conceber novamente, dada a violência com a qual foi fecundada, é “dada” a Mr. _____²¹, um fazendeiro pobre, igualmente negro, viúvo e com filhos. Sua missão seria a de cuidar da casa de seu companheiro, de sua prole e ser também sua companheira de alcova. Não teria direitos... Somente deveres.

Sem nada que os unisse que não fosse a necessidade, Celie, com apenas 14 anos, vê-se entregue a um homem que a maltrata física e psicologicamente, e ele, por sua vez, que ama outra mulher (a cantora de blues chamada Shug Avery) e se havia interessado por antes Nettie, irmã de Celie, vê-se obrigado a casar-se com uma adolescente deficitária em termos de beleza, desajeitada, extremamente tímida e unida de maneira infantil à irmã mais nova (Nettie).

Separada desta irmã, Celie dá início à laboriosa atividade de escrever cartas nas que desabafava sua dor e suas frustrações, seus medos e suas esperanças. Profundamente solitária, em um ambiente hostil onde ninguém lhe prestava a mais mínima atenção, esta atividade epistolar serviu-lhe para manter-se mentalmente sã. As primeiras cartas eram endereçadas a Deus; uma vez que não obtinha resposta a seus aflitos questionamentos, Celie passa a dirigir-se à Nettie, que por arte do destino foi morar na África com os missionários que haviam adotado seus sobrinhos Adam e Olivia, filhos de Celie.

Tudo muda muitos anos depois, quando Mr. _____ traz sua amante um dia a casa. Shug estava bêbada e doente e, mesmo assim, Celie, que tanto havia ouvido falar dela, tratou-a com o desvelo e o carinho de uma irmã, o que provocou o desconcerto em sua “rival”. Conhecer Shug Avery foi o ponto de partida para a série de transformações que ocorreriam no espírito de nossa heroína. Foi justamente uma vulgar cantora de cabaré quem ensinou a Celie a se autovalorizar, a não aceitar os desmandos de seu companheiro e a buscar-se um meio de vida que não fosse depender dele. Aparte destes conselhos práticos, Shug ensinou-lhe a desfrutar de seu corpo sem pudores nem temores e as duas passaram a viver uma relação íntima pautada na descoberta da sexualidade.

Com a imprescindível ajuda de Shug, Celie descobriu seu potencial criativo, livrou-se do poder opressor do homem que o destino e seu pai lhe haviam imposto, apropriou-se de seu poder pessoal e abriu seu próprio negócio, onde passaram a trabalhar para ela Mary Agnes (Squeak) e

²⁰ No fim do filme, revela-se como sendo seu padrasto.

²¹ Mr. _____ é, na verdade, Albert. No entanto, ao longo do romance, Celie refere-se a ele sempre como este homem não especificamente identificado e assim o reproduzimos aqui, com o intuito de manter a originalidade da referência.

Sophia, ex esposas de seu enteado Harpo, elas mesmas também *mulheres sacrificadas* - especialmente Sophia, que paga caro por sua autenticidade impensada em um momento anterior da trama. No entanto, não é à toa que esta personagem tem esse nome²². Além de Shug, é precisamente Sophia quem ensina a Celie a urgência do resgate do amor próprio e da importância da amizade e união entre mulheres, segundo D'Angelo & Dos Santos (2009).

Com tantas mudanças ocorrendo em sua vida, Celie por fim reencontra sua amada e jamais esquecida irmã Nettie, seus filhos já adultos e conhece também sua nora, vítima da infibulação²³, que mutila e mata milhares de africanas anualmente, um dos símbolos mais sangrentos da repressão machista para com o elemento feminino no continente berço da nossa civilização.

5. UMA BREVE COMPARAÇÃO ENTRE AMBOS OS FILMES

Os dois filmes fazem referência à mesma temática: o suporte emocional encontrado por *mulheres sacrificadas* em outras *mulheres igualmente sacrificadas*. Tanto em um filme como no outro, esta amizade entre mulheres sofridas traz veladamente uns laivos de homossexualidade, abertamente tratada nos livros nos quais ambos os filmes se baseiam.

O enredo tanto de um quanto do outro também claramente evidencia uma desvalorização do homem. Em *Tomates Verdes Fritos*, o filho de Evelyn, Karl, está ausente da trama e o marido desta, Ed, é o típico americano comilão e sedentário; um homem insensível à necessidade urgente de afeto de sua esposa. Buddy Threadgoode, um rapaz especialmente encantador, morre nos primeiros quinze minutos e sete segundos do filme. Idgie é indiferente aos homens que lhe rodeiam, inclusive ao que um dia se tornaria xerife do lugar, Grady Kilgore, e que mantinha por ela uma paixão declarada; Ruth se casa com um maltratador e é idolatrada por Smokey Lonesome, um bêbado inveterado, pobre e doente. O único filho desta, Buddy Junior, acaba sofrendo o mesmo acidente que vitimou o homem que lhe deu o nome e sofrendo uma mutilação importante, tornando-se imperfeito, portanto. Em *A Cor Púrpura*, para a protagonista, o elemento masculino está visceralmente ligado à dor, à humilhação e à violência:

She refers to her father as “Him” and the capitalizing of his name aligns him appropriately with God. Albert is referred to as Mr._____, and even Samuel, the kind reverend and stepfather to the children, is designed as Rev. Mr. _____. The texts draws attention to the

22 Um dos exemplos de mulher negra a ser admirada é Sofia. No decorrer da trama, Harpo, enteado de Celie, casa-se com Sofia e é ao lado de sua nora que a personagem vai vivenciar a sua segunda experiência *womanist*. A sábia Sofia tem consciência de que o desenvolvimento sentimental da mulher negra perpassa pela sua experiência existencial com os homens negros e o universo dos brancos. É, portanto, a personagem Sofia quem leva Celie a apreender a importância da autoestima e da solidariedade (D'ÂNGELO & SANTOS, 2009, p. 94).

23 Oclusão do prepúcio ou dos grandes lábios da vagina por meio de um anel ou sutura, a fim de impedir o coito ou a masturbação (<http://www.dicio.com.br/infibulacao/> informação acessada em 30 de julho de 2013).

fact that, for Celie, all men are nondifferentiated forces that exercise power over her, and their names are reduced to an appropriated and semiological (and phallic) line (TUCKER, 1988, p. 84).

“You’d better not never tell nobody but God. It’d kill your mammy”. Estas palavras ditas por seu padrasto violador quando Celie era ainda o objeto de suas investidas sexuais, impregnam sua atormentada cabeça com a ideia de que ela não tinha ninguém com quem desabafar que não fosse Deus (Tucker, 1988). Quando se casa com Mr. _____, este homem aparentemente sem nome forma junto com Deus e o padrasto cruel a trindade representativa da supremacia masculina sobre seu espírito resignado de mulher negra e pobre no sul dos Estados Unidos do início do século XX, o que a impede de acreditar em sua própria identidade. Constantemente violentada verbalmente e sexualmente pelo padrasto e, na sequência, pelo companheiro, Celie tem assim sua sexualidade controlada e nunca conhece o prazer sexual ao lado de um homem (Abbandonato, 1991).

Em um dado momento, quando se dá conta de que Deus pouco caso faz de suas súplicas e ao transferir o destino de suas cartas para as mãos de Nettie, Celie faz com que este câmbio as torne redatoras e destinatárias de suas próprias dores recíprocas, mulheres que expressam sua subjetividade, de acordo com Tucker (1988). Segundo Cutter (2000), a novela de Walker, transferida para a tela grande por Steven Spielberg, é uma releitura do mito de Philomena²⁴:

The ancient story of Philomena has resonated in the imagination of women writers for several thousand years. The presence of this myth in contemporary texts by African American women writers marks the persistence of a powerful archetypal narrative explicitly connecting rape, silencing, and the complete erasure of feminine subjectivity (CUTTER, 2000, p. 161).

No entanto, *A Cor Púrpura* é, sobremaneira e segundo Abbandonato (1991), a história da “mulher invisível” - a negra e lésbica marginalizada, a “woman who loves other women, sexually and/or nonsexually” (ABBANDONATO, 1991, p. 1107). É exatamente este amor o que desperta em Celie uma identidade e a faz enterrar as más recordações do passado, ainda mais quando descobre que seu pai foi outro homem e não quem ela julgava ser e que sua irmã Nettie estava viva, cuidando de seus dois filhos na África (Abbandonato, 1991).

Mais que uma recriação do mito de Philomena, à protagonista lhe é dada a chance de escapar-se de um destino marcadamente machista e apropriar-se de sua própria história:

[...] Celie’s lesbianism is politically significant, subverting masculine cultural narratives or

²⁴ Procne havia se casado com o rei Tereus, que já tinham um filho de um casamento anterior: Itylos. Tereus escolta Filomena durante uma viagem e acaba violentando-a. Para esconder seu crime, corta-lhe a língua. Filomena consegue revelar para a irmã o crime, ao tecer uma tapeçaria que ilustrava a história. Procne se vinga, matando Itylos e servindo-o como jantar, sem que Tereus soubesse. O rei, ao descobrir, persegue as duas, que são transformadas em pássaros pelos deuses. Filomena foi transformada em rouxinol e o canto triste, era por conta de sua dor.

(<http://www.aletria.com.br/pagina.asp?area=16&secao=15&site=1&tp=22&col=11&click=1048&id=432> – acessado em 30 de julho de 2013).

femininity and desire and rewriting them from a feminist point of view. [...]Implicit here is an escape from patriarchal law. In breaking the taboo against homosexuality, Celie symbolically exits the masternarrative of female sexuality and abandons the position ascribed to her within the symbolic order (ABBANDONATO, 1991, p. 1109, 1111-1112).

6. *TOMATES VERDES FRITOS E A COR PÚRPURA* ANALISADOS PSICOLÓGICAMENTE

Fazendo uma análise psicológica sucinta do filme *Tomates Verdes Fritos* percebemos que Evelyn encontra na comida em excesso a condição necessária para sobreviver à hostilidade e à rejeição do esposo e à insipidez de sua vida, na qual sua subjetividade (e tudo o que dela deriva: sua constituição do ser mulher, sua capacidade de sedução e sentir-se pulsante) foi substituída por um gozo imediato encontrado no substituto de satisfação oral. Pode-se dizer que de modo inconsciente, Evelyn adotou o alimento como mecanismo de defesa egóica, primeira fonte de prazer do sujeito, como uma forma de mascarar a dor da rejeição, da solidão e minimizar a raiva, a tristeza, o medo e a impotência diante de sua realidade. A introjeção de estados anímicos alterados e concretizados através da ingestão de alimentos é o mecanismo de defesa próprio do humor deprimido.

Por ser um processo que escapa à consciência, nem sempre o sujeito percebe ou mesmo assume que o momento crítico que está vivenciando condiz com algo que lhe é externo. Conforme Torralba (2007), a ausência de percepção para tal fenômeno pode ficar restrita ou distorcida, dada a precariedade existencial a que o sujeito vem se submetendo. O que faz com que a dor exista, é a percepção da mesma enquanto sofrimento, pois alguns sujeitos são bem mais sensíveis e vulneráveis à percepção e vivência da imperfeição e/ou da falta do que outros.

Desta forma, a percepção ou vivência de um sofrimento psíquico é algo singular e o sujeito vai utilizar-se de uma estratégia egóica que, segundo Fadiman e Frager (1991), irá camuflar ou minimizar os impactos subjetivos. Conforme Winnicott (1994), para que haja a percepção e o enfrentamento de um sofrimento ontológico, é imprescindível um grau de amadurecimento necessário, que possa lidar com a dor e com a frustração e, por vezes, assumir a forma de agressividade manifestada em intolerância. Idgie encontrou no comportamento agressivo uma estratégia para manter-se subjetivamente viva e escapar da realidade que se mostrava hostil: o meio encontrado para lidar com a grande dor do luto real pela perda do irmão preferido e pelo luto simbólico de uma vida sem muito sentido. Conforme Tommasi (1997), a agressividade é um conceito fundamental na teoria winnicottiana, por ser a forma como o bebê consegue entrar em contato com o meio e interagir com o desconhecido, tornando-se estruturante para a constituição de subjetividade e amadurecimento emocional. Dessa forma, conforme Câmara (2011, p. 17):

Buscar conhecer o sofrimento é reconhecer algo essencialmente ontológico. O sofrimento coloca o sujeito em condições ou na possibilidade de refletir sobre aspectos vários de sua vida, podendo resignificar situações adversas. Por esta ótica, o sofrimento pode ser um propulsor do crescimento e, neste sentido, algo salutar, possibilitando grande ensinamento por lançá-lo a uma teia de possibilidades.

No que concerne ao filme *A Cor Púrpura*, Celie foi concebida em um contexto doméstico no qual a condição nuclear de sua família foi fragmentada, em uma época na qual os negros estavam bastante mais excluídos no cerne de uma sociedade notadamente preconceituosa. Não fica patente menção alguma sobre sua genitora e o processo de maternagem bem instaurado, assim como a autoridade paterna é direcionada de forma abusiva pelo suposto pai que, só adulta, o descobre como sendo seu padrasto. Segundo Câmara (2011, p. 34) *apud* Böing e Crepaldi (2004):

[...] a experiência de suporte emocional adequado é fundamental na infância, justamente por ser esta etapa do ciclo vital mais vulnerável, uma vez que os aparelhos sensório e perceptivo estão ainda em processo de amadurecimento. Uma experiência não afetivamente satisfatória conferirá qualidade ruim às experiências posteriores.

Nesse sentido, Winnicott (1997, p. 24) aponta a importância fundamental do aporte emocional instalado satisfatoriamente ainda na mais tenra idade visto que: “[...] se a maternagem não for boa o suficiente, a criança torna-se um acumulado de reações à violação; o *self* verdadeiro da criança não consegue formar-se ou permanece oculto por trás de um falso *self* [...]”. Sendo assim, o sujeito privado de suporte afetivo sólido o bastante encontra muita limitação para lidar com as frustrações e dificuldades da vida diária e, mais ainda, com a resignificação das mesmas.

Winnicott (1994 e 1997) desenvolveu como foco principal de sua teoria a relação direta de que a saúde emocional, o amadurecimento emocional e a habilidade futura para resolução de conflitos é construída a partir de um ambiente familiar (em muito representado pela figura da mãe) pautado na segurança afetiva e em um ambiente salutar e facilitador de descobertas. As privações emocionais que por ventura possam acontecer ao sujeito que se encontra no estágio inicial de desenvolvimento do ciclo evolutivo pode gerar uma descontinuidade no suporte emocional percebido pelo mesmo e ocasionar comprometimentos emocionais fortes ou mesmo perenes e irreversíveis.

Como o próprio filme ratifica, Celie vivenciou rejeição, falta de um ambiente familiar amoroso e um trauma por demais impactante que diz respeito à violência sexual. Em se tratando de trauma, este é um fenômeno manifestado como uma não reação a uma violência muito intensa a que o sujeito foi submetido, sem condições de se esquivar, e se manifesta após a vivência de um contexto violento. A longo prazo, provoca danos para o psiquismo humano. A partir de Laplanche e Pontalis, (1992, p. 522-523), a compreensão do trauma é dada como sendo um:

[...] acontecimento da vida que se define pela sua intensidade, pela incapacidade do sujeito

de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica [...] um choque violento, a de uma efração e a de consequências sobre o conjunto da organização.

No caso da violência sexual, conforme Gabel (1997), esta forma de sofrimento físico e anímico muitas vezes, ainda na contemporaneidade, é percebido como algo próprio do universo simbólico infantil. No contexto da sociedade americana do início do século XX, este fato era menos considerado ainda como uma grande violência, uma vez que se mantinha obscura pela égide do silêncio e do medo infundido na vítima, de que a exposição do fato traria consigo ruptura familiar, ameaças por parte do agressor, culpa, vergonha e descrédito do discurso.

Conforme Câmara (2011, p. 93), o impacto do fenômeno é derivado sobretudo do efeito surpresa de natureza abrupta, geradora de descontinuidade na segurança emocional anterior e na quebra da continuidade da homeostase, forte e desconfortável o bastante para desagregar as defesas egóicas e colocar o sujeito em uma realidade onde internamente não possui os recursos psíquicos suficientes para debelar o que é externo, percebido como hostil. Como se não bastassem os traumas vividos, (em especial, a violência sexual), Celie teve com o agressor e suposto pai, dois filhos, com os quais não teve o direito de exercer sua maternidade. Da mesma forma, a protagonista foi também “dada” e logo depois perdeu a convivência com o único laço afetivo que tinha: sua irmã e única amiga até então, Nettie.

O somatório desses eventos por demais estressores, aliado ao fato de posteriormente Celie ser continuamente violentada física e psicologicamente pelo seu companheiro foi algo que trouxe consigo um sofrimento psíquico intenso que reverberou na desintegração de sua autoestima e na crença de não ser merecedora de afeto e respeito. Conforme Albornoz e Nunes (2004), a violência seja ela física ou psíquica, gera na vítima um forte sentimento de desamparo, privação afetiva, desconfiança, restrições no relacionamento interpessoal (inclusive com familiares), assim como grande limitação ou incapacidade para resignificar a vivência dolorosa.

Apesar da dor, Celie encontra na produção de cartas, uma forma de suportar vivências afetivamente não satisfatórias. O processo libertário de construção de subjetividade a partir do registro de suas reflexões constituiu para uma emancipação emocional e um resgate de si mesma e da esperança que nutria de reencontrar sua irmã através de alguma informação vinda por meio de cartas.

Outro aspecto relevante para o resgate da autoestima de Celie surgiu de algo que poderia humilhá-la ainda mais do que o que já era: a vinda para sua casa da amante doente de seu companheiro. De um tratamento hostil para com Celie no início, gradativamente vai havendo o florescer de uma amizade que se desabrocha em sentimentos latentes de amor e desejo. Ainda que a sociedade americana da época tivesse repulsa pelo relacionamento afetivo entre duas mulheres, para

Celie, não há qualquer vestígio de busca de transgressão, mas de descoberta do seu potencial de amar e ser amada, de sentir-se potente e desejável, ao ponto de tentar quebrar o ciclo de opressão em que se via atada, saindo de casa com a ajuda da já ex amante para empreender uma nova vivência, agora em companhia da irmã e dos filhos já adultos, onde a subestimação e a subserviência cedem espaço a uma mulher resgatada na sua autoestima e dignidade, totalmente livre de pretéritas amarras emocionais.

Torna-se patente em ambos os filmes que as protagonistas foram mulheres perpassadas pelo sofrimento psíquico, mas que se tornaram agentes de seus processos internos, constituindo como estratégias de sobrevivência àquelas realidades hostis, a resignificação dos seus estilhaços de vida através do processo ativo de recontagem de suas histórias. Os seres humanos, gregários por natureza, constituem-se sujeitos a partir da atualização que fazem de si em relação aos outros e que é mediada pela linguagem. Integrados em uma unidade dialógica, a subjetivação torna-se um âmbito compartilhado de sentido, mas sempre na relação do Eu-Tu. (BUBER, 1979, p.1-41).

Tanto Idgie quanto Celie conseguiram através do livre discurso criar tessituras de subjetividade a partir dos fragmentos dos eventos vivenciados a de um desfechos não satisfatórios. Mas a amizade de outras mulheres em que cada uma destas protagonistas se cercou, ao se dispuserem a ouvi-las, promovia sim, uma atualização de possibilidades e de construção de novas realidades a partir de crenças outrora distorcidas e destruidoras de amor próprio.

É a partir das narrativas de suas próprias vidas que há a articulação entre as reminiscências passadas, vivências atuais e perspectivas futuras. A linguagem torna-se então a mediadora do mundo subjetivo para o mundo de possibilidades e devir. Dessa forma, a partir de Milanesi e Collet (2006), qualquer produção subjetiva de desabafo como a conversa e o choro seriam instrumentos libertadores e de cura, assim como a rede de suporte social possibilita o estabelecimento de suporte emocional necessário para o enfrentamento de situações críticas, o que é patente nas duas histórias: como a amizade, a escuta acolhedora e o livre discurso são agentes catalizadores para o resgate de si e a retomada consciente da condição de sujeito. Este processo introspectivo de resgate de si mesma, aliado às amigas que se somaram para ajudá-las a debelar tristeza e os traumas instaurados, ajudam-nas a integrar o *self*.

Cavalcante (2001), afirma que a subjetividade se constrói na linguagem (e pela linguagem) através do sistema egóico de crenças, interpretações e resignificações da realidade e seus fenômenos); uma exteriorização do mundo interior. A elaboração discursiva sobre o sofrimento psíquico é salutar pois, embora sendo um fenômeno universal, ontológico e intransferível, Torralba (2007) aponta que ele é vivenciado de forma singular. É na vivência da dor que o sujeito subjetiva-se, uma vez que, conforme a autora, a dor é agente de humanização no sentido em que, a partir dela, a sensação de finitude interpõe-se com a homeostase existencial e provoca nesta última uma

ruptura. Mas a dor traz consigo também uma pulsão de motivar-se a suprir o que falta ou foi destruído:

Na angústia, o ser que somos se revela naquilo que ele é em sua originalidade: *nada, pura possibilidade*. [...] A angústia não deixa ninguém se enganar, porque recorda o espantoso nada que somos. [...] Isso equivale a dizer que a existência humana é trágica porque todas as suas possibilidades, além de serem *possibilidades-de-sim*, são também *possibilidades-de-não*. Elas nos envolvem na ameaça do nada. (BUZZI, 1999, p.170).

Possibilitar a escuta da fala ou silêncio eloquente promove um patamar de saída da exclusão e passividade.

CONCLUSÃO:

Winnicott (1997) ressalta que a maturidade do adulto é produto de um processo complexo e contínuo construído desde a mais tenra infância. Não é algo que surja do imprevisto e por acaso, mas é o resultado concreto de uma longa trajetória de amadurecimento emocional que visa sobretudo a integração psíquica do sujeito. Em ambos os filmes, de acordo com Berlant (1988, p. 846), “O único lenitivo que remedia a negociação está na conversa entre mulheres”. É esta troca de afeto materializada na partilha da dor através do verbo e do diálogo o que traz consolo e recapacitação para o elemento feminino presente nas duas obras.

Tal qual uma ciranda mística e transcendental, Idgie é amparada por Ruth assim como Ninny serve de apoio incondicional para Evelyn em distintos momentos de suas vidas em *Tomates Verdes Fritos*. O mesmo esteio emocional é encontrado por Celie nas edificantes palavras de Nettie, Shug e Sophia em *A Cor Púrpura*. Idgie, Ruth, Shug, Nettie, Evelyn, Ninny, Sophia, Celie... *Mulheres sacrificadas* pelas intempéries da vida mesma, mas que se ombreiam e se confortam mutuamente, estreitando entre elas os laços do amor, do companheirismo, da fraternidade e da amizade que as unem. Mulheres atemporais e que representam a nós mesmas, nas mais diversas fases de nossas vidas, nas quais enfrentamos e superamos os empecilhos que se nos antepõem a partir do suporte que recebemos umas das outras...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBANDONATO, Linda. A view from ‘elsewhere’: the subversive and the rewriting of the heroin’s story in *The Color Purple*. **PMLA**, v. 106, n. 5, p. 1106-1115, 1991.

ALBORNOZ, A. C. G.; NUNES, M. L. T A dor e a constituição psíquica. **Psico/USF**, v. 9, n.10, p. 211-218, 2004.

- BERLANT, Lauren. Race, gender and nation in “The Color Purple”. **Critical Inquiry**, v. 14, n. 4, p. 831-859, 1988.
- BOBO, Jacqueline. Sifting through the controversy: reading *The Color Purple*. **Callaloo**, n. 39, p. 332-342, 1989.
- BÖING, E.; CREPALDI, M. A. Os efeitos do abandono para o desenvolvimento psicológico de bebês e a maternagem como fator de proteção. **Est. Psicol.**, v. 21, n. 3, p. 211-226, 2004.
- BUBER, M. Eu e tu. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- BUZZI, A. Introdução ao pensar: o ser, o conhecer, a linguagem. 26. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- CÂMARA, Y. M. R. Percepção, vivência e enfrentamento do sofrimento psíquico em crianças usuárias de CAPS infantil. **Dissertação de Mestrado em Saúde Pública**, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- CAVALCANTE, F. Família, subjetividade e linguagem: gramáticas da criança "anormal". **Ciênc. Saúde Coletiva**, v. 6, n.1, p. 125-137, 2001.
- CARDOSO, Sérgio Roberto e ANTONIO, Hugo Alexandre Calixto. Comida, sabor e ação! A alimentação no cinema como linguagem e identidade cultural. **Baleia na Rede – Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura**, v. 1, n. 1, p.153-160, 2006.
- CUTTER, Martha J. Philomela speaks: Alice Walker's revisioning of rape archetypes in *The Color Purple*. **Melus**, v. 25, n. 3/4, p. 161-180, 2000.
- D'ANGELO, Biagio & Dos SANTOS, Waltecy Alves. Violação à intimidade: o gênero epistolar em *A Cor Púrpura*, de Alice Walker. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 91 – 104, 2009.
- FADIMAN, J.; FRAGER, R. Teorias da Personalidade. Porto Alegre: Marbra, 1994.
- FLAGG, Fannie. *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café*. New York : Random House, 1987.
- GABEL, M. Crianças Vítimas de Abuso Sexual. São Paulo: Summus, 1997.
- HARRIS, Trudier. On the Color Purple, stereotypes, and silence. **Black American Literature Forum**, v. 18, n. 4, p. 155-161, 1984.
- LAPLANCHE, J. Vocabulário de psicanálise. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- MILANESI, K.; COLLET, N.; OLIVEIRA, B. R. G.; VIEIRA, C S. Sofrimento psíquico da família de crianças hospitalizadas. **Rev. Bras. Enferm.**, v. 59, n. 6, p.769-774, 2006.
- SILVEIRA, Terezinha Mello da. A pessoa madura e o mundo contemporâneo. **Rev. IGT na Rede**, v. 5, n. 9, p.126-135, 2008.
- TOMMASI, M. C. F. O Conceito de agressividade na obra de Winnicott. **Infanto: Rev. Neuropsiquiatr. Infanc. Adol.**, v. 5, n. 2, p.73-76, 1997.

TORRALBA, F. Aproximación a la esencia del sufrimiento. **Anales Sis San Navarra**, v. 30, supl. 3, 2007.

TUCKER, Lindsey. Alice Walker's *The Color Purple*: emergent woman, emergent text. **Black American Literature Forum**, v. 22, n. 1, Black Women Writers Issue, p. 81-95, 1988.

WALKER, Alice. *The Color Purple*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

WINNICOTT, D. W. *A família e o desenvolvimento individual*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

_____. *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994.

<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=1658> (sobre *Tomates Verdes Fritos*).

Acessado em 10 de agosto de 2013.

http://www.catedra.puc-rio.br/portal/p/?/28/738/comunicacao/filme_da_semana/tomates_verdes_fritos/ Acessado em 10 de agosto de 2013.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2099/> (sobre *A Cor Púrpura*).

Acessado em 10 de agosto de 2013.

<http://www.cineclick.com.br/a-cor-purpura>

Acessado em 10 de agosto de 2013.