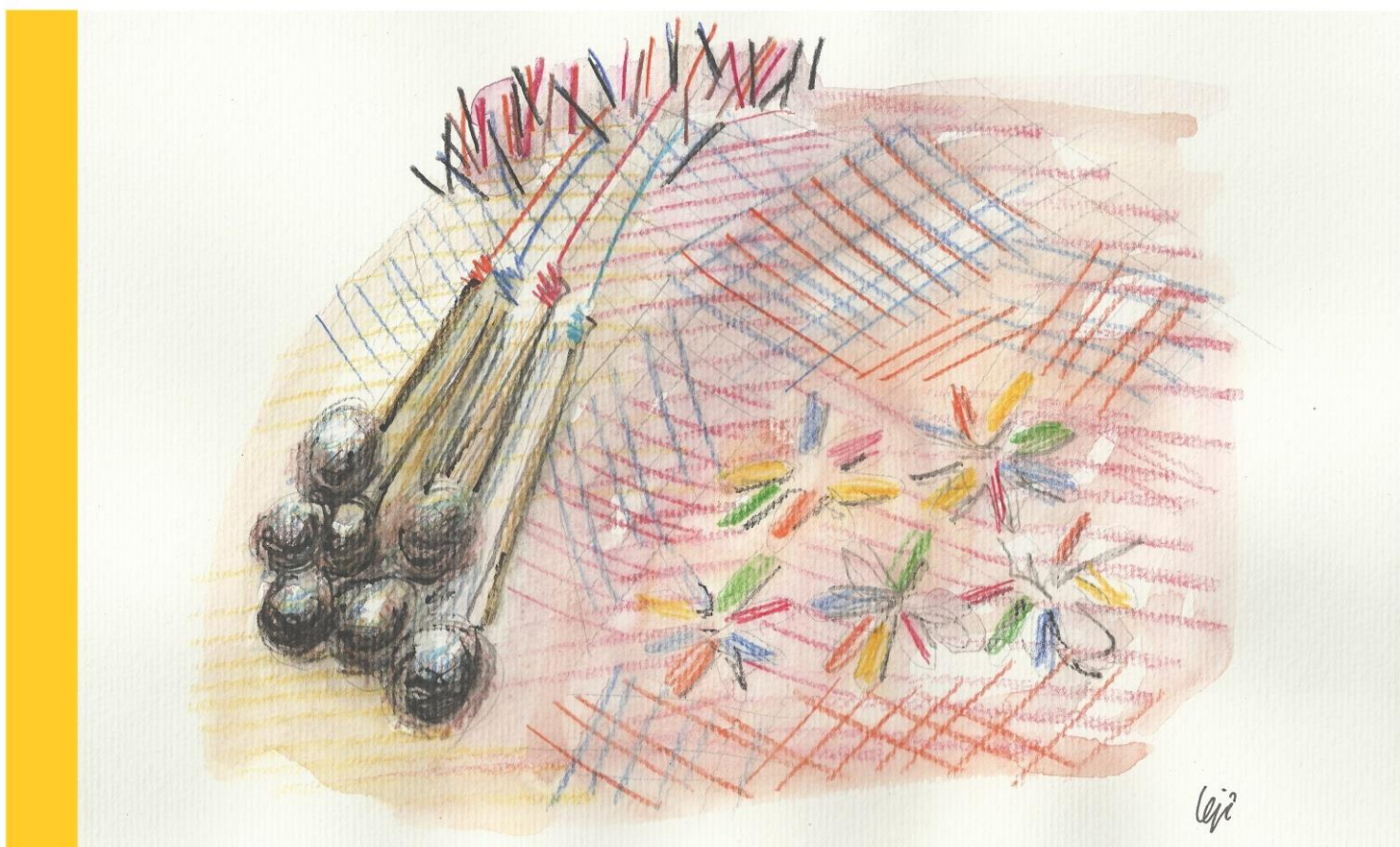


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras UFC

Ano III – nº 1 – julho de 2013



A Literatura e suas relações

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

AS CIDADES INVISÍVEIS QUE HABITAM OS SIGNOS Carlos Roberto Nogueira de Vasconcelos	4
AS MEMÓRIAS DA EMÍLIA: TESSITURAS E EFEITOS DE SENTIDO PRODUZIDOS NAS SUBJETIVIDADES DE REPRESENTAÇÃO Éderson Luís da Silveira / Áquelle Miranda Schneider	10
AMOR OU LOUCURA? EU E O OUTRO, POR <i>MEDEIA</i> , DE EURÍPEDES, E ELIZE MATSUNAGA Francisca Luciana Sousa da Silva	24
O FANTÁSTICO À LUZ DA TEORIA MUSICAL Francisco Vicente de Paula Júnior	35
A TEORIA DA RESIDUALIDADE COMO ABORDAGEM LITERÁRIA: UMA BREVE ANÁLISE DE MARÍLIA DE DIRCEU Jéssica Thais Loiola Soares / Roberto Ponte	47
A MORTE DE OFÉLIA NAS ÁGUAS: REFLEXOS E RELEITURA DA PERSONAGEM DE WILLIAM SHAKESPEARE NA POESIA DE HENRIQUETA LISBOA. Marcia de Mesquita Araújo	55
TRAÇOS RESIDUAIS DAS DÉCIMAS CALDERONIANAS NO ROMANCEIRO POPULAR DO NORDESTE BRASILEIRO, BASE DO <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> Rubenita Alves Moreira dos Santos	69
ROSA DOS EVENTOS, DE FRANCISCO CARVALHO: “A TERRA, O HOMEM, O FRÁGIL E O EFÊMERO” Weslei Ribeiro da Cunha	82
UMA ANÁLISE DA MULHER SACRIFICADA EM TRÊS CONTOS DE EDNA O’BRIEN Yls Rabelo Câmara / Yzy Maria Rabelo Câmara / Guilherme Linhares Neto	94

AS CIDADES INVISÍVEIS QUE HABITAM OS SIGNOS

Carlos Roberto Nogueira de Vasconcelos¹

Resumo

A obra *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, dialoga explicitamente com *Il milione* (*Viagens de marco polo*), atribuída a Rusticiano de Pisa. Mais de sete séculos separam esses dois relatos. Não obstante ser o primeiro um produto da imaginação e o segundo um texto pretensamente histórico, coadunam-se pelo encantamento permanente que as viagens exercem sobre o ser humano, tornando-se tema recorrente na literatura, desde Homero. O ato de viajar se modificou. As tecnologias abreviaram o tempo e tragaram as distâncias, reduziram os perigos e aumentaram o conforto. Hoje, com as mãos desocupadas do leme e da rédea, a mente também se pôs livre. Com o corpo presumivelmente seguro e bem acomodado, o homem passou a empreender aventura não menos envolvente: a viagem interior. Tomando como suporte os livros *Il milione* (*Viagens de Marco Polo*) e *As cidades invisíveis*, propõe-se com o presente artigo reiterar o diálogo entre tais obras, escritas em épocas e contextos diferentes, valorizando-se o símbolo que ressignifica a cidade e seus labirintos, imagem tão contumaz em Jorge Luís Borges, que justamente no poema “Labirinto” conclama: “Não esperes que o rigor de teu caminho, que teimosamente se bifurca em outro, tenha fim”. (BORGES, 1970, P, 15). Que as obras se diluem em outras para renová-las, reafimá-las ou reinterpretá-las é o que buscamos verificar.

Palavras-chave

Cidades, Ítalo Calvino, Marco Polo, Viagem.

Abstract

The book *Invisible Cities*, Italo Calvino, dialogues explicitly with *Il milione* (*Travels of marco polo*), attributed to Rustician of Pisa. Over seven centuries separate these two accounts. Despite being the first a product of the imagination and the second a text allegedly historical, are in line for permanent enchantment that travel has on the human being, becoming a recurring theme in literature, from Homer. The act of traveling has changed. The technology shortened the time and downed distances, reduced hazards and increased comfort. Today, with your hands free rein and rudder, the mind also is set free. Body presumably safe and well accommodated, the man began to undertake no less immersive adventure: a trip inside. Taking the medium of books *Il milione* (*Travels of Marco Polo*) and *Invisible Cities*, it is proposed to this article reiterate the dialogue between these works, written at different times and contexts, valuing the symbol that reframes the city and its mazes, picture so stubborn in Jorge Luis Borges, who just in the poem "Labyrinth" urges: "Do not expect the rigor of thy way, that stubbornly forks in another, has an end." (Borges, 1970, P 15). That the works are diluted in other to renew them, reafimá them or reinterpret them is what we seek to verify.

Keywords

Cities, Italo Calvin, Marco Polo, Journey.

¹ Carlos Roberto Nogueira de Vasconcelos (carlosvazconcelos@hotmail.com) é graduado em Letras pela Universidade Estadual do Ceará - UECE (1997). Cursa Mestrado em Letras na Universidade Federal do Ceará - UFC. É supervisor de Literatura no SESC/CE, onde também produz e media o Projeto Bazar das Letras (entrevistas com escritores e lançamentos de livros).

1 Introdução

A viagem de Marco Polo durou 24 anos, a pé, em lombo de animal, a bordo de navios. Quase um milênio depois, Calvino ressuscita o Marco Polo que há em si, em nós, e revive poeticamente o itinerário de enigmas e revelações percorrido pelo italiano filho de Veneza, que tinha tudo para ser um estático comerciante por herança, jamais por convicção. Marco Polo percorreu milhares e milhares de quilômetros, cruzou impérios, desvendou civilizações. Calvino enveredou pelos labirintos da imaginação e recriou, em nome de Marco Polo, novas cidades, buscando imprimir nelas mistérios tão vastos e convincentes quanto o primeiro Marco Polo, mesmo que, ironicamente, possa ter escrito alguma página dentro de um avião, sobrevoando o solo pátrio que ficou marcado pelos pés de outros viajantes menos sofisticados. *Il milione* chegou-nos possivelmente adulterado, censurado, corrigido, reinterpretado ao longo dessa viagem de séculos.

Escrito numa língua franco-italiana, foi traduzido, copiado, modificado, adaptado, conforme o espírito de cada época, mas resistiu e renasceu num livro que se tornou um clássico contemporâneo. Nas viagens literárias o círculo não se fecha, a aventura prosseguirá em espiral indeterminadamente. O Marco Polo de Calvino é um aficionado da palavra, traduz o que viu com os recursos da estética, poetizando, inventando quando a memória falha, lembrando quando a imaginação vacila. O Marco Polo de Calvino faz contraponto com um Kublai Khan realista e preciso, às vezes mal-humorado e cético. O primeiro Marco Polo devia ser um poeta na sua paixão pela essência, no seu apego às descobertas, na vidência dos signos que a realidade imediata tende a esconder dos olhares menos argutos. Marco Polo, que transitou pela Índia poderia, se houvesse possibilidade temporal, adotar as palavras de outro poeta que veio depois e conheceu uma Índia diferenciada pela ação dos séculos, e se perguntava

O que me atraía? Era difícil responder: Human kind cannot bear much reality.* Sim, o excesso de realidade torna-se irrealidade, porém essa irrealidade tinha se convertido para mim em um súbito balcão do qual eu assomava: em direção a quê? Na direção do que está mais além e que ainda não tem nome... Minha repentina fascinação não me parece insólita: naquele tempo eu era jovem poeta bárbaro, arrojado, juventude, poesia e barbárie não são inimigas: no olhar do bárbaro há inocência, no do jovem, apetite de vida, e no do poeta há assombro. (PAZ, 1996, p. 18).

2 A cidade que se narra

Calvino faz renascer em seu Marco Polo a Sherazade, signo da narrativa irresistível, essencial. É essa oralidade que encanta, esteja ela forjada na imaginação ou refletida na memória. O principal personagem de Calvino é o narrar (a troca, a memória, o símbolo, o desejo) que Khan não almeja, em sua fixação pelo concreto, mas não resiste. Narrador e narratário se reconhecem, se desvendam, ao ponto de Khan indagar (ele mesmo confuso): “Você avança com a cabeça voltada para trás?” (CALVINO, 2003, p. 28)

Na narrativa atribuída a Rusticiano de Pisa, espaço e tempo se fundem, na tentativa de metaforizar o tempo como um rio invisível que não nasce nem morre nem meandra: “A planície tem extensão de cinco dias e fica ao sul.” (Il Milione, 1989, p. 26). Esse modelo é seguido por Calvino: “A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia...” Logo no início Calvino esclarece que Kublai Khan talvez não acredite “em tudo o que diz Marco Polo” (...) mas “certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que qualquer outro de seus exploradores.

A intenção da simbiose entre espaço e tempo, em Calvino, se reforça no trecho sobre a cidade de Zaíra:

Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quantas lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado. (CALVINO, p. 14).

Esse entrelaçamento entre dimensões espaciais e temporais prefigura uma marca da oralidade.

A cidade é narrativa. Mesmo quando o tempo passa e transforma uma cidade em outra, a palavra permanece: “O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamar, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.” (CALVINO, 2003, p. 18).

3 A cidade traduzida em signos

O narrador amolda a cidade não ao seu *modus operandi*, mas à experiência do outro. É o caso do cameleiro e do marinheiro. Ambos definem a cidade conforme o ponto de vista do outro. O cameleiro imagina a cidade “como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto, um veleiro que esteja para zarpar” (CALVINO, 2003, p. 21) Enquanto que o marinheiro, “na neblina costeira, distingue a forma da corcunda de um camelo”. (CALVINO, 2003, p. 21) A cidade é alteridade, é o

individual, mas também o coletivo. É real, mas também é sonho, corrobora o estar no mundo, mas também estimula a imaginação.

A cidade está além de sua própria existência, assume uma paraexistência, através do que representa: “A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir (CALVINO, 2003, p. 23). No entanto, os símbolos vão além das palavras e às vezes se reforçam com insígnias, necessárias para desabstrair, para complementar a língua que eventualmente não dá conta das definições. Para Jakobson, “numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria do signo, vale dizer à semiologia geral.” (JAKOBSON, 2007, p. 119). Daí a necessidade de Marco Polo se exprimir “com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de xadrez.” (CALVINO, 2003, p. 25)

Embora soe verdadeiro que “tudo o que Marco mostrava tinha o poder dos emblemas, que uma vez vistos não podem ser esquecidos ou confundidos” (CALVINO, 2003, p.26) nada substitui a palavra dita, significada, apurada em sua essência, pois “a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 2003, p. 23). Por isso, “com o passar das estações e das missões diplomáticas, Marco adestrou-se na língua tártara e em muitos idiomas de nações e dialetos de tribos. As suas eram as narrativas mais precisas e minuciosas que o Grande Khan podia desejar.” (CALVINO, 2003, p. 26). Mas a palavra enseja verdades concretas e principalmente abstração, e Khan se envolve, presa da poesia, embora desconfie e questione:

Os outros embaixadores me advertem a respeito de carestias, concussões, conjuras; ou então me assinalam minas de turquesa novamente descobertas, preços vantajosos nas peles de marta, propostas de fornecimento de lâminas adamascadas. E você? – o Grande Khan perguntou a Polo. – Retornou de países igualmente distantes e tudo o que tem a dizer são os pensamentos que ocorrem a quem toma a brisa noturna na porta de casa. Para que serve, então, viajar tanto?” (CALVINO, 2003, p. 26).

A cidade que o Grande Khan almeja é cristalizada, a que Polo lhe apresenta é chama, pulsação. A cidade estática, estável, fica presa nos cartões postais, assim como Maurília: “Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças...” (CALVINO, 2003, p. 30). Para Marco Polo, a restituição de um grafito, encontrado em Pompeia, conforme citado em Pompeia, cidade viva (Alex Butterworth, Ray Laurence, Rio de Janeiro: Record, 2007) lhe serviria: “Nada dura para sempre; mesmo brilhando como ouro, o sol tem que mergulhar no mar, a lua também desapareceu embora reluzisse até há pouco.”

Octávio Paz, ao falar de Paris, que foi instruído a deixar para se transferir à Índia, também compartilhava dessa sensação: “Paris era, para mim, uma cidade mais que inventada,

reconstruída pela memória e pela imaginação.”

4 Cristal e Chama

É Calvino quem propõe a dicotomia do cristal e da chama para emblematizar a cidade. O cristal é a forma da racionalidade geométrica e a chama traduz a ebulição dos elementos, do emaranhado. O Marco Polo de Calvino é um narrador sensível, um poeta dos signos, um homem que vê as coisas com os olhos da alma. Kublai Khan, o narratário, é exato, pouco afeito às abstrações, às vezes até mal-humorado com a imprecisão do seu embaixador, e o questiona:

– Você viaja para reviver o seu passado? – era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: – Você viaja para reencontrar o seu futuro?

E a resposta de Marco:

– Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá. (CALVINO, 2003, p. 29).

É ainda Calvino, em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, que ressignifica a cidade, para não esquecermos que SIGNIFICAR é dar a ver o valor do SIGNO: “A cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas.” (CALVINO, 1990, p. 85). A cidade de Marco Polo é chama, a de Khan é cristal. A cidade será sempre tensão entre cristal e chama. Em termos gerais, a cidade de Leônia emblematizaria o ideal da chama, pois Leônia se refaz todos os dias, reinaugura-se a cada manhã, cidade do sempre novo, do descartável, cidade que se pretende marco zero. Faz contraponto com a cidade de Zora, que, sem a pulsação da chama, cristalizou-se, tornou-se um ramo seco, não germina, está destinada ao esquecimento: “Se o passado se congela, se torna um ramo seco, sem possibilidade de germinação, está destinado ao esquecimento, como acontece àquela cidade de Zora que obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo. A viagem até ela é inútil: nela não se reencontra o passado.”

Outras significações para a cidade são a babel e o labirinto, que podem ser emblematizadas pela cidade de Cecília. Nela os moradores se perdem e quando se comunicam não falam a mesma língua: “Pelas ruas de Cecília, cidade ilustre, uma vez encontrei um pastor que conduzia rebanho aos muros um rebanho tilitante:

– Bendito homem do céu – Parou para me perguntar –, saberia me dizer o nome da cidade em que nos encontramos?

(...)

Passaram-se muitos anos desde então; conheci muitas cidades e percorri continentes. Um dia, caminhava entre as esquinas de casas idênticas: perderei-me. Perguntei a um passante:

– Que os imortais o protejam, poderia me dizer onde nos encontramos;
– “Você está em Cecília, infelizmente! Há tanto tempo caminhamos por essas ruas, eu e as cabras, e não conseguimos sair.”

Reconheci-o, apesar da longa barba branca: era aquele pastor.

Agora o espanto é de Marco Polo, de ter entrado numa cidade e não ter saído dela, cidade contínua, sem exterior, que está em todos os lugares. Conclusão: a cidade é babel e labirinto.

5 Conclusão

Se em *Il milione* as narrativas têm pretensões históricas, reais, em *As cidades invisíveis* o autor propõe viagens supostamente espaciais, mas na verdade a investida se dá no campo da semiologia, no detalhe dos signos e das representações dos objetos. Essa viagem sígnica é uma tentativa de interpretar e até de poetizar. A obra de Calvino retoma a narrativa e o contexto de Marco Polo, tornando-se, para utilizar um termo de Gérard Genette em *Palimpsestes*, um hipertexto daquele, uma derivação. O texto de Calvino funciona como memória do texto anterior, restitui o texto atribuído a Rusticiano, conforme Tiphaine Samoyault,

a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (2008, p. 47).

As cidades invisíveis e *Il milione* dialogam, entrecruzam signos e ressignificam a viagem, o estar e o deslocar-se, as cidades que, a despeito de serem babel e labirinto, habitam os signos e são principalmente cristal e chama em seu processo permanente de mutação.

6 Referências Bibliográficas:

BORGES, Jorge Luís. *Elogio da Sombra-Perfis*. Trad. Rio de Janeiro: Editora Globo

BUTTERWORTH, Alex e LAURENCE, Ray. *Pompeia, a cidade viva*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2006.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

PAZ, Octávio. *Vislumbres da Índia, um diálogo com a condição humana*. São Paulo: Mandarim, 1996.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

Viagens de Marco Polo - Il Milione. São Paulo: Clube do Livro, 1989.

AS MEMÓRIAS DA EMÍLIA: TESSITURAS E EFEITOS DE SENTIDO PRODUZIDOS NAS SUBJETIVIDADES DE REPRESENTAÇÃO

Éderson Luís da Silveira²
Áquelle Miranda Schneider³

O sentido do que somos depende das histórias que contamos a nós mesmos (...) das construções narrativas nas quais cada um de nós é, ao mesmo tempo, o autor, o narrador e o personagem principal (Jorge Larrosa 1999, p. 52)

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo estudar as redes de sentido tecidas a partir da leitura das memórias da Emília, narradas no livro *As memórias da Emília*, de Monteiro Lobato. Aqui procuraremos analisar como ocorrem os movimentos e deslocamentos de foco narrativo através daquele que narra, bem como a partir de sua relação com a personagem central das narrativas assinaladas. Assim, analisaremos com foco em teóricos do assunto as narrativas enquanto gênero específico de significação. Destacamos aqui o papel da memória enquanto resultado do entrelaçamento das experiências cotidianas e a importância do lugar nas práticas cotidianas dos narradores, já que os deslocamentos e (re) direcionamentos das vozes na narrativa atuam na movência dos acontecimentos, que são retomados e ressignificados no instante da narrativa.

Palavras-chave

Memória, Narrativas, Sentidos.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo estudiar las redes de forma tejidas de la lectura de las memorias de Emilia, reseñado en el libro "recuerdos de Emilia," Monteiro Lobato. Aquí analizamos cómo se desplaza el foco narrativo y movimientos de quien narra, así como de su relación con el personaje central de las historias que se identifican. Así, desde los teóricos de someter las narrativas mientras específicos de género de significación. Destacamos aquí El papel de la memoria como resultado de enredo de experiencias cotidianas y la importancia del lugar en las prácticas cotidianas de los narradores, desde los desvíos y las direcciones de las voces en (el acto narrativo en movimiento de los eventos que se traslada y redefinición de la narrativa.

Palabras clave

Memoria, Narrativas, Sentidos.

Preâmbulos da literatura infantojuvenil brasileira

As primeiras formas de literatura para crianças chegaram ao Brasil com os colonizadores portugueses e confundiam-se com as literaturas destinadas aos adultos. A origem dessas literaturas se baseava na tradição oral e circulavam nas cortes europeias. A partir disso, fica claro estabelecer que a literatura impressa aqui no Brasil, como em outros países, foi precedida pela

2 Graduando em Letras Português pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) membro do Núcleo de Estudos em Língua Portuguesa (NELP-FURG)

3 Professora de pós-graduação da Faculdade Internacional de Curitiba (FACINTER), mestranda do programa de Mestrado Profissionalizante Maestria, Política e Gestion de La Educación no Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH, Montevideo, Uruguai). Email: aqueleschneider@yahoo.com.br

forma oral.

Durante o Primeiro Império, a partir de D. Pedro I se registram os primeiros vestígios de preocupação com a leitura para o público infantil, ainda que com reflexos no que acontecia na coroa portuguesa. Aqui, podemos atentar para um aspecto relevante: a literatura utilizada como *locus* para apreender e assimilar a cultura do outro.

Com a proclamação da República, o sistema monárquico é substituído pelo modelo republicano. A partir da abolição da escravatura, ocorre a substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado. A partir dos ideais liberais, a busca pela realização do ser humano passa a se permear pela conquista do saber, que se torna fator fundamental para a autorrealização do indivíduo. Esse saber vai se identificar com a cultura “civilizada” europeia, que incorporava em seus preceitos a valorização da consciência do orgulho nacional.

O sistema escolar passa por reformas que “considerem” esses ideais, atribuindo lugar especial à leitura, pedra fundamental da sociedade letrada que estava em formação, a exemplo do modelo europeu, por isso dizemos que a literatura nasceu ligada à instituição escolar. Nesse sentido, ela representava a mediação de valores ou padrões de comportamento determinados pela sociedade para perpetuar o sistema em que ele se organizara.

Segundo Rui Barbosa, podemos perceber o pensamento da época em relação à necessidade de formar a consciência nacional, a espelho da cultura europeia e seus valores distintivos da então colônia em formação:

A chave misteriosa das desgraças que nos afligem é só esta: ignorância popular, mãe da servilidade e da miséria. Eis a grande ameaça contra a existência constitucional e livre da nação; eis o formidável inimigo intestino que se asila nas entranhas do país... (BARBOSA *apud* COELHO)

Nesta ordem de interesse, temos como precursores tanto educadores quanto escritores, já que os livros escolares, literários e/ou didáticos tinham relação direta com a formação do pensamento brasileiro tradicional. Desse modo, podemos assinalar que os primeiros livros literários infantis tiveram surgimento simultâneo às formas de ensino que procuravam adaptar a cultura brasileira à cultura das nações “civilizadas”. Tais livros não eram criações de fato, mas traduções ou adaptações de obras que no cenário europeu faziam sucesso entre os pequenos.

Antes de Monteiro Lobato, não havia no Brasil o hábito de criar histórias originais, sem copiar os moldes europeus. O próprio Lobato passou a se preocupar com isso e através da correspondência com seu amigo Godofredo Rangel, por volta de 1906, ele externa essas preocupações com o problema dos livros de leitura para o público infantil. Lobato encontrou o caminho criador de que a literatura infantil necessitava, tornando-se um marco para os estudos sobre a literatura infantojuvenil.

Entre fadas e silenciamentos

A literatura e o imaginário sobre a criança

Monteiro Lobato não é apenas o maior clássico da literatura infantil brasileira, já que, de acordo com Carvalho (1989), ele não apenas escreveu livros para crianças, como também criou um universo para elas. A autora o situa como um marco para a literatura desse gênero e isso se deve ao fato de que o escritor não apenas recriou a partir dos clássicos europeus. Lobato criou um universo específico, que representasse o cenário nacional e os anseios e expectativas das crianças, não aquelas crianças concebidas enquanto adultos em miniatura, mas crianças reais e tangíveis, não ficcionalizadas a partir de intenções formativas.

Assim, sua obra está permeada de aspectos do país em que foram escritas e não espelhando as narrativas de fundamento europeu, que procuravam normatizar o comportamento das crianças a partir de contos prescritivos elogiadores da “boa educação” que as crianças deveriam seguir. Agora, antes de nos atermos mais a fundo em sua obra, principalmente no que se refere à obra a ser analisada, torna-se necessário que tracemos um esboço das ideias acerca do imaginário sobre a criança que predominavam na época antes de Lobato.

Para Amarante (2010, p.16), é preciso ouvir mais uma vez as palavras de Cecília Meireles, para quem, “em suma, o livro, se bem que dirigido à criança, é de invenção e intenção do adulto. Transmite os pontos de vista que este considera mais úteis à formação de seus leitores. E transmite-os na linguagem e no estilo que o adulto igualmente crê adequados à sua compreensão e ao gosto do seu público”.

Nem sempre essa fórmula engendrada pelos adultos é garantia de qualidade de acesso aos bens culturais para a criança. A esse respeito, o ensaísta argentino Daniel Link (2002) atenta que poucos autores falam às crianças a partir da literatura e poucos pedagogos mostram às crianças a literatura de verdade. Zumthor (2000) lembra que toda literatura é fundamentalmente teatro, no entanto, “habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele” (ZUMTHOR, 2000, p. 35).

Podemos mencionar também que as narrativas não só nos aproximam do outro como também nos introduz à literatura. Se hoje vivemos uma crise de leitores, como afirma o ensaísta argentino Daniel Link – “a crise da leitura, que se costuma dar por certa, mais cedo ou mais tarde afeta a escrita (2002, p. 131)”-, segundo ele, é porque faltam narradores. Para Walter Benjamin (1994, p. 203), que afirmava isso já no início do século passado, “se a arte de narrar hoje é rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por seu declínio”.

No período em que Lobato começa a escrever para crianças, a literatura infantil está voltada para o fim específico de instruir os pequenos em relação aos modos de se comportar na sociedade. Assim, temos crianças como aquelas retratadas no conto infantil “A pobre cega”, por exemplo, de Júlia Lopes de Almeida, em que as crianças são comportadas, não aumentam o timbre da voz em ocasião alguma, não indisciplinam seus atos, quando o sinal para a entrada das aulas ainda não soou preferem refletir sobre as tarefas que os professores deixaram no dia anterior a brincar entre si, não caçoam umas das outras, enfim, são exemplos de disciplinados adultos em miniatura.

No Brasil, a literatura nasce com esse intuito de disciplinar. Não existe nos textos infantis uma preocupação com a estética, com a fruição literária. Espera-se acima de tudo que os leitores a quem a literatura se direciona possam retirar dali as normas para o convívio em sociedade, silenciando seus anseios e expectativas oriundas do universo infantil. Então, em relação às intenções dos autores que escrevem na década de 80 (século XIX, portanto), podemos dizer que se aproximam das obras de Perrault, Grimm e Andersen, distinguindo-se por que narram a partir do contexto brasileiro e com intenções de instrumentalização severas.

No século XX, temos a manutenção da missão patriótica da literatura infantil: escolar, de modelo, com intenções formativas. Somente em 1905 temos a criação da primeira revista voltada ao público infantil, *Tico Tico*. Em 1921, Lobato publica *A menina do narizinho arrebitado*.

Na Europa, temos como marco fundamental para as origens da literatura infantil a Revolução Industrial (século XVIII), que a partir da modernização dos processos industriais traz a exigência de que deve ser privilegiada a formação baseada em conhecimentos especializados. Sendo assim, é preciso educar as pessoas, no sentido de torná-las capacitadas para o serviço. Como o índice de analfabetismo é muito grande neste período, ocorre a necessidade de escolarização, para que as pessoas possam atender a demanda da sociedade industrial. Aqui podemos destacar a criação e ampliação do número de escolas de educação infantil, já que os pais precisam ter com quem deixar os filhos para que possam se dedicar com mais afinco às necessidades fabris e à necessidade de criar políticas de leitura voltadas ao público infantil, considerado limitado e com papéis sociohistoricamente marcados.

Em relação às obras que tentam separar a infância da vida adulta, Aira (2000), declara:

Pensando minha própria aversão à literatura infantil, agregaria que o que a sublitteratura faz não é inventar seu leitor, operação definidora da literatura genuína, mas dá-lo por inventado e concluído, com traços determinados pela suspeitosa raça dos psicopedagogos: de 3 a 5 anos, de 5 a 8, de 8 a 12, para pré-adolescentes, adolescentes, meninos, meninas; seus interesses se dão por sabidos, suas reações estão calculadas. Fica obstruída de entrada a grande liberdade criativa da literatura, que é em primeiro lugar a liberdade de criar o leitor e fazê-lo criança e adulto ao mesmo tempo, homem e mulher, um e muitos.

O resultado dessa postura comodista de escolher livros de acordo com faixas etárias é

que os narradores adultos, sem o menor interesse pelo texto, com voz menos vibrante, ficam parados, a olhar os outros, por que são assim – baços, como fala a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (2007, p. 16), e conclui: “[...] é preciso cuidar a leitura, por que a voz- se for incerta no seu deserto- mata, mata a leitura e o texto [...]”.

Segundo DEBRAY (2003, p. 55), o livro é um “objeto pesado, que comanda uma pesada afetividade. O peso esmagador, casto, quase mortuário, da cultura encarna-se nesses poeirentos poderosos, paralelepípedos abruptos e ameaçadores”. O peso da cultura no período anterior a Lobato é baseado em moldes a ser introduzidos na personalidade das crianças, alienando-as de sua condição distinta que sua idade constitui em relação ao adulto, para servir aos propósitos dos adultos que queriam manipular suas ações, propiciando regras a serem seguidas, que causam estranhamento do universo infantil em relação à diversidade que o constitui nas práticas do cotidiano lúdico, por exemplo.

Dentre os diferentes leitores ou ouvintes de literatura, não podemos nos esquecer da criança leitora que possui capacidade de interpretação assim como o adulto, embora se usem parâmetros diferentes de leitura. No início do século passado, Walter Benjamin já afirmava que as crianças não são muito diferentes dos adultos. Em consonância com isso, podemos mencionar Baudrillard (2002, p. 53), que vai além, mencionando que, em relação ao tempo real, a criança “está definitivamente adiantada em relação ao adulto, que só pode parecer-lhe retardado, assim como, no terreno dos valores morais, só pode parecer-lhe um fóssil”. É para essa concepção de criança que Lobato se volta, criando-lhe um universo particular, diferente dos ambientes “monitorados” dos autores que o antecederam.

Monteiro Lobato e as crianças: o universo infantil sem retrições

É do pensador Walter Benjamin (1994), no século XX, a afirmação de que se trata de preconceito ver as crianças como “seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las (BENJAMIN,1994, p. 237)”. Apesar disso, desde o Iluminismo, essa tem sido uma das preocupações mais estereis dos pedagogos, acrescenta Benjamin.

É comum que os livros escritos com a intenção de serem comprados para crianças estejam repleto de “morais”, como se a função da literatura fosse essencialmente pedagógica. A despeito disso, não é necessariamente a “moral da história” o aspecto do texto que irá chamar a atenção do jovem leitor, já que outros aspectos (algo divertido ou assustador, por exemplo) da narrativa poderão se sobrepôr a esse. Lewis Carroll brinca com isso em *Alice no país das*

maravilhas (de certa forma, ele critica o regime escolar), quando a personagem da Duquesa encontra uma moral para tudo (e quando não encontra, inventa):

“Ora, ora, minha criança!” disse a Duquesa. “Tudo tem uma moral, basta saber encontrá-la.” E chegou ainda mais perto de Alice enquanto falava.
(...) “Parece que a partida está bem melhor agora”, observou Alice, para alongar um pouco a conversa.
“É mesmo”, disse a Duquesa, “e a moral disso é... ‘O amor, o amor que faz girar o mundo!’”
“Ouví alguém dizer”, murmurou Alice, “que isso ocorre quando cada um cuida de seus próprios interesses!”
“Exatamente! Quer dizer a mesma coisa”, falou a Duquesa, fincando seu queixo pontudo no ombro de Alice e acrescentando, “e a moral *disso* é... ‘Cuide dos sentidos, que os sons cuidarão de si mesmos.’”
“Como ela gosta de achar uma moral em tudo!” pensou Alice com seus botões. (2000, p. 112 – 113)

Da mesma forma que Lewis Carol, Lobato não se preocupou em transmitir lições de moral ao escrever seus livros, sua preocupação, na verdade, deve ter sido a de escrever histórias interessantes, brincando com a linguagem, e que pudessem ser lidas por pessoas de todas as idades. As aventuras da turma do sítio do Pica-pau amarelo, do mesmo modo, dão boas vindas à grande liberdade criativa da literatura. Essa liberdade criativa pode ser compreendida a partir de Aira (2001) que considera em primeiro lugar a liberdade de criar o leitor e fazê-lo criança e adulto ao mesmo tempo, homem e mulher, um em muitos.

Assim, se Lobato se tornou um clássico, foi por causa dessa característica de nunca haver terminado de dizer aquilo que tinha para dizer, não importando se foi lido na infância ou na fase adulta. Lobato nos faz olhar para nossa infância, algo de “uma felicidade perdida que não se pode mais encontrar mas também algo de nossa vida ativa cotidiana, de suas pequenas alegrias incompreensíveis, porém incontidas e impossíveis de esquecer” (AMARANTE, 2010, p. 17).

Em 1920, foram publicados na *Revista do Brasil* (SP) uns fragmentos da história de “Lúcia ou a Menina do Narizinho Arrebitado”. No mesmo ano foi publicado, pela Editora Monteiro Lobato com ilustrações coloridas de Voltolino, *A menina do Narizinho Arrebitado*. Eis o marco da literatura infantil brasileira moderna, de acordo com o Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil (COELHO, 2006).

Se Lobato é considerado o marco de criação da Literatura Infantojuvenil brasileira, isso se deve ao fato de que ele não apenas escreveu para elas, mas também criou um universo para elas, aliando em sua ficção dois planos: o ficcional (elementos míticos) e o histórico (contextos vinculados à realidade- o sítio, enquanto vivência real do cotidiano), que nessa relação binária se complementam, sem perder as especificidades de cada um. (CARVALHO, 1989)

As memórias da Emília: entre a biografia e a subjetivação

Aqui temos as narrativas que contam as memórias de uma das personagens mais conhecidas de Lobato. A boneca Emília, que é tagarela e sempre sente a necessidade de “meter o bedelho” em tudo, resolve narrar suas memórias a partir das mãos do Visconde de Sabugosa, um intelectual produzido a partir de uma espiga de milho. Estranha a isso, está a opinião de Dona Benta (avó de Narizinho e Pedrinho, outros personagens da trama) para quem memórias são contadas por aqueles que estão para morrer. Ao que Emília retruca que ela não pretende morrer, apenas fingirá desfalecer, concluindo as memórias com as últimas palavras: “E então morri...”, com reticências para depois se esconder atrás do armário e Narizinho- a dona da boneca- pensar que morreu de fato (LOBATO, 2007, p. 12).

Para Clara Rocha (1992), em relação ao aspecto estético, o herói autobiográfico se define como recriação e hibridismo entre a pessoa real e a pessoa criada, que é a personagem. Advém daí um processo de autocriação e autodescoberta e de modelação da imagem do herói que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da narrativa. Para Lejeune (2003, p. 38) “um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre a vida, mas alguém que diz a que diz”. Podemos então mencionar Cândido (2007, p 69), para quem o escritor ao tratar de sua própria criação pode se iludir: “Ele pode pensar que copiou quando inventou; que expressiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou”.

Esses posicionamentos acerca das narrativas autobiográficas são pertinentes para pensarmos a obra em questão. Nela, a boneca dita para o Visconde suas proezas ocorridas no sítio do Pica-pau amarelo (ou sai para brincar e revisa o que ele escreveu a respeito dela para autorizar ou não o que foi escrito, o que aponta para autoria da boneca sobre si e para indícios de autoria do Outro sobre ela). Então temos narrado o “nascimento” dela do retalho de uma saia da tia Nastácia (a cozinheira do sítio) e o instante em que ela começa a falar a partir da pílula do Dr. Caramujo em outro dos livros do escritor. Se aqui temos a narrativa da memória de coisas feitas, também temos a memória de coisas que deveriam ter acontecido, de acordo com a boneca, dando lugar, por exemplo, à narrativa final de uma suposta ida a Hollywood, que ela visitou (deveria ter visitado).

Seria uma autobiografia como outra biografia qualquer se não fosse pelo fato de uma personagem de ficção sentir a necessidade de contar sua história. O diferencial da narrativa é que não é ela quem escreve. É o Visconde de Sabugosa, a partir das indicações de que cenas deve narrar, que ela autoriza.

No caso de Emília, as memórias serão o efeito de hibridismo entre a personagem que anseia em contar suas vivências e direciona as narrativas para o que deve ser contado, autorizando memórias enquanto silencia outras. Logo, devem ser narrados apenas fatos que atestem a

genialidade da boneca, bem como situações em que ela teve lugar de destaque. Além disso, ocorre a metalinguagem que permeia os pensamentos filosóficos justificadores da boneca, para quem “tudo na vida não passam de mentiras, e é nas memórias que os homens mentem mais.” (LOBATO, 2007, p. 12).

Como as memórias são escritas pelo Visconde, ele que optará por posicionamentos e escolherá o estilo de narrar, bem como refutará outros modos de contar os fatos, o que se torna um tanto estranho para uma obra que se diz autobiográfica, já que é escrita por outro. Aliás, este é um dos pensamentos que assolam o Visconde por que, ao mesmo tempo em que se sente orgulhoso por ter escrito, sente-se desolado por não levar créditos pelos escritos: “Sou danadinho para escrever! Mas por mais que eu escreva jamais conquistarei a fama de escritor. Emília não deixa. Aquela diaba assina tudo quanto produzo”. (LOBATO, 2007, p. 71)

A imagem que Emília tem de si e a imagem construída pelo visconde em relação a ela se contradizem, como podemos perceber quando a caracterizar a personagem das memórias. Em seguida, à certa altura, o Visconde se irrita com o fato de ele ter que escrever as memórias, sob pena de ser “depenado” pela boneca e escreve sobre ela:

Emília é uma criaturinha incompreensível. Faz coisas de louca e também faz coisas que até espantam a gente, de tão sensata. Diz asneiras enormes, e também coisas tão sensatas que Dona Benta fica a pensar. Tem saídas para tudo. Não se atrapalha. Em matéria de esperteza não existe outra no mundo. Parece que adivinha, ou vê através dos corpos. (...) Na realidade o que Emília é, é isso: uma independenciazinha de pano- independente até no tratar as pessoas pelo nome que quer e não pelo nome que as pessoas têm. Aqui no sítio quem manda é ela. Por mais que os meninos façam, no fim quem consegue o que quer é a Emília com seus famosos jeitinhos. (LOBATO, 2007, p. 75)

Este ponto é uma das partes da narrativa que mostram quem está narrando e reforçam um posicionamento que se opõe à visão romântica do herói, que é contestado e mostrado em suas qualidades que não deveriam ter sido autorizadas por aquela que assinará como narradora oficial das memórias (LOBATO, 2007, p. 76): “O senhor me traiu. Escreveu aqui uma porção de coisas perversas e desagradáveis, com o fim de me desmoralizar perante o público.” Mas na narrativa de memórias autobiográficas, o narrador dá um jeito de se moldar a partir da imagem que quer autorizar sobre si, e aqui não seria diferente a ponto de Emília autorizar logo depois reconhecendo que é assim mesmo. Isso ocorre não sem que ela tome as rédeas de suas memórias, para “acertar” a seu modo incluindo acontecimentos que não aconteceram, como sua ida a Hollywood, em que ela vai inclusive aos estúdios da Paramount Pictures, levando um anjo e o próprio visconde.

Daí em diante, ela tratará de humilhar o visconde em suas narrativas para se vingar das coisas que ele escreveu sobre ela. Assim, a narrativa não é apenas de memórias acontecidas, mas também de memórias que deveriam ter acontecido, nas palavras da boneca: são memórias fantásticas.

O monitoramento da boneca se expressa mais claramente na seguinte passagem: “Com que então, senhor visconde, está me sabotando as memórias, hein? Risque já todas as impertinências e escreva o que vou dizer”. (LOBATO, 2007, p.87)

Temos então durante a execução da narrativa um ambiente de tensão entre os narradores. Um narrador que é narrador e personagem ao mesmo tempo e outro que é narrador, mas que participa dos fatos enquanto coadjuvante. A reflexão a partir de Cândido (2007) em relação à construção dos personagens na narrativa pautada no conceito de verossimilhança de Aristóteles contribui para o entendimento da relação estabelecida entre o ficcional e o autobiográfico na obra estudada. O ficcional então surge como harmonizador do caos da vida, pois os personagens se organizam conforme as intenções do texto, definidas internamente. A Emília que está dentro das memórias acaba por se desvelar neste ambiente de tensão, já que não é apenas ela que olha para si, também é vista a partir do olhar do outro (do visconde).

Em relação à linearidade dos fatos narrados, podemos mencionar Pereira (2011, p. 12)

Sabe-se que os fatos e acontecimentos, na realidade, ocorrem numa ordem cronológica, mas depois de assimilados pelo sujeito e guardados na sua memória embaralham-se, pois, ao serem rememorados, aparecem de modo caótico e, assim, os acontecimentos mais recentes podem vir misturados ou após os fatos remotos. Aquilo que é rememorado ganha linearidade ou outra forma de organização do discurso graças à habilidade do narrador de lidar com a linguagem e, neste caso específico, com a linguagem escrita, o que implica em lembrar, imaginar, recriar as percepções que tivera no passado, concretizando-as em texto.

As narrativas passam por deslocamentos quando de autoria ora do visconde, ora da Emília, em que os posicionamentos dos autores se destacam durante a narrativa, elencando dizeres e desautorizando outros, conforme o *locus* narrativo de quem “relata” os acontecimentos. Assim, nas narrativas do Visconde, os fatos tendem a se aproximar mais da deshierarquização dos personagens (no sentido de que ele narra sem dar ênfase direta para Emília enquanto que, nos textos de autoria dela, ela tem maior lugar de destaque).

De acordo com Coelho (2006), Monteiro Lobato vai encontrar na personagem Emília um modelo de rebeldia criativa de audaciosidade individual, munida de confiança e empreendedorismo, em uma das maiores realizações de Lobato. Diferente das demais personagens, ela vive em estado de continua tensão com os demais e sofre com as mudanças de sua personalidade. Os outros são arquétipos de crianças sadias que servem para dar suporte aos acontecimentos, e até para se contraporem à boneca. Para Coelho (2006), Dona Benta representa a avó ideal e Tia Nastácia a serviçal ligada à eficiência (os famosos bolinhos dela são conhecidos e mencionados em várias obras das aventuras do Sitio do Picapau Amarelo). Aliás torna-se pertinente destacar aqui que se Lobato a fez “ignorante” é porque quis que ela representasse a multidão de Tias Nastácias da vida real. Dessa forma,

também são arquétipos os personagens maravilhosos: o leitão Marquês de Rabicó (símbolo da inconsciência animal, representada pela gula), o Visconde de Sabugosa (a sabedoria intelectual adulta) (...) o Rinoceronte Quindim (o poder da força física, bruta), etc. etc. (COELHO, 2006, p. 645)

No universo lobateano, Emília é a representação da natureza infantil, obstinada a querer saber as coisas, ou por causa da forma como mantém seus posicionamentos ou opiniões. Sua impaciência em perceber os “erros” e incoerências de nossa civilização marca a posição associada ao despotismo em relação ao que acontece no mundo civilizado da época, por trás de suas máscaras que procuram esconder a consciência de um mundo onde uns poucos têm poder sobre muitos dominando uma multidão de desvalidos e desaparelhados sociais.

-Perfeitamente, Visconde! Isso que é importante. Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros: isso é que é *saber fazer* as coisas. Ganhar dinheiro com o trabalho da gente, ganhar nome e fama com a cabeça da gente é *não saber fazer* as coisas. Olhe Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos. Se eu tivesse um filhinho, dava-lhe um conselho: “Seja esperto meu filho!” (LOBATO, 2007, p. 63-64, grifo do autor)

Como podemos perceber através do fragmento anterior, *Memórias de Emília* é um exemplo claro dessa representação do sistema explorador, conforme podemos perceber na fala da boneca ao Visconde quando ele lhe indaga se ela sabe escrever memórias, em clara crítica estabelecida ao fato de não consistir exatamente em escrever memórias sobre si quando se escreve com a mão e a cabeça dos outros.

Lobato e as inovações: entre a ficção e a naturalidade do universo infantil

Conforme pudemos constatar nas subseções anteriores a esta, Lobato alimentava uma personalidade rebelde contra a estrutura oligárquica do poder vigente nacionalista, inserido em um sistema econômico cada vez mais preocupado com a miséria do povo e consciente do que o crescimento das elites que se alimentava desse “progresso” dependendo da miserabilidade e exploração do povo, adversário das ideias e valores em decadência em prol do capital.

De acordo com Vasconcelos (1982), a preocupação com os acontecimentos históricos faz com que Lobato sinta necessidade de narrá-los na ficção para os pequenos, como em *História do mundo para crianças* (1933), *História das Invenções* (1935), *Geografia de Dona Benta* (1935), entre outros livros paradidáticos. Diferente de histórias alienantes, que tinham o pretexto de reforçar os conteúdos escolares a partir de uma visão romântica acerca do colonizador em relação aos nativos, por exemplo, como no caso do conto direcionado para crianças intitulado “A pobre cega”, de Júlia Lopes de Almeida, Lobato insere os acontecimentos históricos no interior da trama do Sítio,

em clara mescla entre a fantasia e a realidade. Diferente das intenções moralizantes que veem a criança enquanto adulto em miniatura, cujo comportamento precisa ser controlado e normatizado, Lobato adere à representação fiel do universo infantil de que as crianças carecem para desenvolver-se plenamente como seres que precisam brincar, se divertir e deixar aflorar o sentimento criativo que se lhes é característico.

Coelho (2006) remete à criação de Lobato à necessidade de escrever para crianças reais, sem idealização, em que fossem percebidas as necessidades específicas dessa faixa etária. Poder-se-ia traçar comparações com “Alice no país das maravilhas”, do inglês Lewis Carroll, quando, por exemplo, Alice cai no poço e encontra um universo de fantasia. O poço é o elo entre o real e o imaginário. Em Lobato, é a fusão entre o real e a fantasia um dos eixos principais de sua ficção infantil, em que ele funde o realismo do cotidiano com o universo maravilhoso dos contos de fada. Para Carvalho (1989), isso faz com que seja estabelecido um elemento cíclico na obra lobateana: eles (os personagens do Sítio) “partem da realidade para a fantasia e desta para a realidade, recompensados, enriquecidos, premiados (...) esse é o objetivo de suas aventuras, essa é sua vitória, sobre si mesmo e nisso consiste a sua recompensa” (CARVALHO, 1989, 137).

Torna-se pertinente destacar que o agressor em Lobato é a ignorância contra a qual os personagens lutam, para se desvencilhar através de características criativas na insaciável busca pelo saber. Também podemos destacar que na ficção lobateana os que perseguirem os valores poderão conquistá-los, sem distinção. Carvalho (1989) estabelece uma comparação com o estruturalista Propp, para quem as funções constituem a parte fundamental da obra.

(...) com a diferença que, ao contrário do que preconiza o estruturalista russo, *as funções das personagens mudam, são diferentes*; as personagens é que são permanentes, constantes. Ao contrário dos contos maravilhosos, *as funções ou ações são mais numerosas do que as personagens*, e, ao invés de um herói, *todos são heróis*. (CARVALHO, 1989, p. 139, grifo do autor)

Isso produz as singularidades da obra de Monteiro Lobato, em que os papéis se alternam nas aventuras, em que Pedrinho representa a liderança, sendo-lhe atribuída a função de herói das narrativas, enquanto aos outros cabe a função de auxiliar nas aventuras e Dona Benta na esfera de autoridade em relação aos demais. Neste contexto, temos as intervenções de Emília, que é peça fundamental para a resolução de muitas dificuldades, por causa de sua incessante sede em elaborar planos para ampliar seu conhecimento infantil insaciável.

Até aqui mencionamos a fusão entre a realidade e a ficção como elementos fundamentais da ficção de Lobato. Torna-se pertinente elencar outros dois: o humor e a linguagem literária. Sobre o humor podemos utilizar a fala de Coelho para quem:

Contrariando a seriedade, o exemplarismo circunspecto ou o sentimentalismo que

predominavam nas leituras “educativas” da época, Monteiro Lobato, desde seu primeiro livro, introduz o humor em suas histórias. Substitui a compostura do adulto (que era oferecida como modelo aos pequenos) pela graça, pela irreverência gaiata, pela ironia ou familiaridade carinhosa. Daí o à-vontade com que as crianças passaram a viver seu universo de ficção. (COELHO, 2006, p. 643)

Sobre a linguagem literária, podemos destacar que Lobato liberou o estilo de seus esquemas pré-determinados e retóricos associados à linguagem da elite, para enriquecê-los com a linguagem familiar à criança. Ao fundir a narrativa ágil com o discurso coloquial, ele incorpora expressões do dia a dia, que podem ser encontradas na escola, em casa ou qualquer esfera social em que as crianças possam estar inseridas na sociedade.

Neste intuito, podemos perceber uma identificação do autor com o Modernismo, em relação à linguagem literária e o estilo inovador, que procurava livrar a escrita dos vícios formais e “excessos literários”, tornando os textos aperfeiçoados a cada nova edição. E a incursão de Lobato no universo da literatura infantil se deveu, principalmente, às suas atividades como editor, preocupado que estava em expandir o campo editorial brasileiro, então precaríssimo, conforme podemos perceber na carta ao amigo Godofredo Rangel: “(...) o meu caminho é esse – e é o caminho da salvação. Estou condenado a ser o Andersen desta terra- talvez da América Latina... E isso não deixa de me assustar”. (Carta a Godofredo Rangel em 28/03/1943)

Últimas impressões: o retorno ao todo inconcluso

Por mais que se tente exaltar e enaltecer o papel da obra de Monteiro Lobato e a significativa contribuição do escritor para as bases fundamentais do que hoje temos por literatura infantojuvenil, haverá sempre discussões a serem feitas e reflexões inesgotáveis que surgem a cada momento. Isso se deve ao fato de que a obra do escritor é ímpar, no sentido de dar contornos nacionais e reconhecíveis aqui, direcionado ao público daqui, sem as intenções (de)formativas dos escritores de seu tempo, que escreviam para disciplinar adultos em miniatura.

Procuramos aqui provocar reflexões sobre o universo infantil antes do instante em que a criança começasse a ser percebida em sua singularidade própria, que a distingue dos adultos e como Lobato auxiliou no sentido de repensar a criança a partir de sujeitos reais não moldados de acordo com as expectativas de uma elite normatizadora de atitudes e limitações impostas.

Destacamos aqui alguns elementos da obra lobateana a partir da obra *Memórias da Emília*, em que procuramos refletir sobre as questões de autoria estabelecidas quando se percebe que a narrativa não é apenas autobiográfica, já que contém visões do personagem sobre si, mas também visões do Outro (Visconde de Sabugosa) sobre ela.

Finalmente, procuramos destacar as singularidades de Lobato em relação aos outros

escritos do período, assinalando características norteadoras de sua obra, como o humor, a linguagem literária e a mescla entre fantasia e realidade que permeiam seus escritos.

Esperamos poder ter contribuído para a reflexão acerca do papel de Lobato para a literatura infantojuvenil e deixamos aqui a fala da boneca mais conhecida do imaginário brasileiro, a despedir-se de seus leitores (de Lobato e dela na personificação das vontades do autor em representar a criança com suas potencialidades específicas em relação ao universo adulto):

Bom, vou acabar com estas memórias. Já contei tudo quanto sabia; já disse várias asneiras, já dei minhas opiniões filosóficas sobre o mundo e as minhas impressões sobre o pessoal aqui da casa. Resta agora despedir-me do respeitável público. Respeitável público, até logo. Disse que escreveria minhas memórias e escrevi. Se gostaram delas, muito bem. Se não gostaram, pílulas! Tenho dito. (LOBATO, 2007, p. 91)

Referências

- AIRA, C. Contra la literatura infantil. In: **Babelia**, suplemento de *El País*, 22 de Dezembro de 2000.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. Fanfarrices que seduzem gerações de leitores. In RASPE, Rudolf Enrich. **As aventuras do barão de Munchausen**. Ilustrações Gustave Doré; trad de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- ÁRIES, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: ZAHAR;
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, J. **Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Meridional, 2002.
- BENJAMIN, W. Livros infantis antigos e esquecidos. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BOURDIEU. **O Poder Simbólico**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- CALVINO, Ítalo **Assunto encerrado** – Discursos sobre literatura e sociedade. 1.ed. (Tradução Roberta Barni). [Uma pietra sopra. Discurso di literatura e società, 1980] São Paulo: Companhia das Letras, 2009 .
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antônio. A personagem do Romance. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARROLL, L. **Alice no país das maravilhas**. São Paulo: Martins Fontes , 2001.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. São Paulo: Global, 1989.

- CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- COELHO, Nelly Novais. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- DEBRAY, Régis. **Acreditar, ver, fazer**. Bauru: EDUSC, 2003.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.
- GARCIA, Celina Fontenele. **A escola como personagem da Literatura Brasileira**. Universidade Federal do Ceará, 1988.131f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Ceará (UFC), 1988.
- KOHAN, Walter Omar. **Infância. Entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. Definir autobiografia, In: MOURÃO, Paula (Org.). **Autobiografia Auto-Representação**. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Agos, 2002.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana – danças piruetas e mascaradas**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. São Paulo: Globo, 2007.
- MANGUEL, Alberto. (org.) **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal**, Coimbra: Almedina, 1992.
- VASCONCELOS, Z. **O universo ideológico na obra infantil de Monteiro Lobato**. São Paulo: EDIPUC, série Letras, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura. São Paulo: Educ, 2000.**

AMOR OU LOUCURA? EU E O OUTRO, POR *MEDEIA*, DE EURÍPEDES, E ELIZE MATSUNAGA

Francisca Luciana Sousa da Silva⁴

Resumo

Duas belas mulheres, versadas em artes mágicas ou curativas – magia e enfermagem – relacionam-se com estrangeiros e deixam a casa paterna para seguir com eles. Elas, por sua vez, são tomadas de amor e guiadas pelo ciúme: agem por impulso da ira. Temem pela segurança dos filhos: uma prefere matá-los a vê-los padecer nas mãos de estranhos (seus inimigos); a outra mata o marido ao ser humilhada e ter a guarda da filha ameaçada. Sucumbem ante a traição e o ultraje do Outro – relação de estranheza e ambivalência. Ambas padecem de descontrole emocional, mas agem racional e meticulosamente: do planejamento à execução de seus crimes. São peritas na ação criminosa que engendram, mas com desfechos distintos. Causam mal-estar entre os seus e os outros. São tomadas por monstros. Como cada uma dessas mulheres (*Medeia*, de Eurípedes, e Elize Matsunaga) vê o Outro e o que o Outro vê nelas? O que as identifica? É o que pretende apontar o presente artigo⁵.

Palavras-chave

Amor, Loucura, Ciúme, Identidade, Alteridade, *Medeia*, Elize.

Abstract

Two beautiful women, skillful at the arts of magic and healing – sorcery and nursery – engage themselves in a relationship with foreign men and abandon the house of their fathers to follow them. Both women are overwhelmed by the power of love and completely driven by jealousy: they act by the impulse of pure rage. Both of them are worried about their children's safety: one of them would rather kill them instead of seeing them in the hands of strange people (her enemies); the other one assassinates her own husband when he humiliates her and threatens to take her daughter's custody. They both fall before the betrayal and outrage of the Other One – a strange and ambivalent relationship. Both women are emotionally out of control but nevertheless they act in a rational and meticulous way: from the planning stage to the very execution of their crimes. They are experts on their criminal actions, but each outcome is different. They caused unease among their people and others as well. They are seen as monsters. How does each of these women (Euripedes' *Medea* and Elize Matsunaga) see the Other One and what does the Other One see in them? What does identify them? This article intends to find the answers to these questions.

Keywords

Love, Madness, Jealousy, Identity, Otherness, *Medea*, Elize.

4 Graduada em Letras pela UFC, pós-graduanda em Estudos Clássicos pela UnB/ARCAI, especialização a distância, mestranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

5 Comunicação individual apresentada na XXVI Semana de Estudos Clássicos, "Identidade e Alteridade no Mundo Antigo", de 17 a 22 de agosto de 2012.

Amor ou Loucura? Eu e o Outro por *Medeia*, de Eurípedes, e Elize Matsunaga

*Odeio e amo. Por que o faço, talvez pergunes.
Não sei. Mas sinto-o. E excrucio-me.
Catulo, Carme 85*

Qual meu lugar no mundo? E qual o lugar do outro? Eu e o Outro somos um? O que nos diferencia? E o que nos aproxima? Por que aceitar o ultraje, o abandono, a traição? Por que silenciar a dor? Não há lugar para o ódio? Seria a vingança um desvio patológico? Em que medida? Qual a natureza do crime ou quais seriam os crimes contra a natureza dita humana? A imagem da alteridade reflete ou fere minha identidade? O ser mulher depõe contra mim ou me afirma como tal? Treze questões e um desafio: ser e estar no mundo – híbrido, violento, movido por diferentes interesses, entre eles, o capital. Nesse sentido, proponho-me a discorrer sobre o amor e/ou a loucura que movem duas mulheres e as relações de identidade e alteridade que as atravessam; portanto, relações de gênero em gêneros narrativos distintos: tragédia e reportagem policial.

Da Cólquida a Corinto; de Chopinzinho, interior do Paraná, a São Paulo. Travessias em transe. Duas mulheres errantes, seguindo de exílio em exílio, questionando o pátrio poder e a condição da mulher, buscando escrever uma nova história.

Segundo Walter Benjamin, em *Escritos sobre mito e linguagem* (2011:90-91), no ensaio intitulado “Destino e Caráter”, “Cada um pode ser visto como o outro. Nesta reflexão, longe de serem considerados teoricamente separados, destino e caráter coincidem (...). Se alguém tem caráter, então seu destino é, no essencial, constante.”

Neste trabalho, busco perceber se há, de fato, essa coincidência no destino e no caráter de *Medeia* e Elize observando e analisando os sinais, mais ou menos evidentes, em cada uma. Assim, tento reconhecer bem como compreender a identidade e a alteridade dessas mulheres.

Duas belas mulheres, versadas em artes mágicas ou curativas – magia e enfermagem, respectivamente –, relacionam-se com homens de outra cultura e origem⁶ e deixam a casa paterna para seguir outro caminho, erigir o próprio destino ou forjá-lo, alterá-lo⁷. Elas são tomadas de amor e guiadas pelo ciúme: agem por impulso da ira. Temem pela segurança dos filhos: uma prefere matá-los a vê-los padecer nas mãos de estranhos, seus inimigos (um dos motivos); a outra mata o marido ao ser humilhada e ter a guarda da filha ameaçada. Sucumbem ante a traição e o ultraje do outro – cinismo de Jasão, ameaças de Marcos –, suscitando relações de estranheza e ambivalência (tanto *Medeia* quanto Elize encenam ou dissimulam, para uma dada audiência, aquilo que de fato são: mulheres traídas e abandonadas, ou na iminência de sê-lo – antes de perpetrarem a vingança

6 Jasão é estrangeiro, vindo do reino de Iolcos, na Tessália; Marcos é de São Paulo, sua cidade natal, mas de ascendência japonesa.

7 *Medeia* foge da Cólquida com Jasão, Elize sai do Paraná e vai “tentar a sorte” em São Paulo, onde conhece Marcos.

alimentada pela ira). Ambas padecem de descontrole emocional, mas agem racional e meticulosamente: do planejamento à execução de seus crimes. São peritas na ação criminosa que engendram, embora apresentem desfechos distintos: enquanto Medeia sai ilesa fugindo no carro do Sol puxado por serpentes, indo encontrar exílio em Atenas; Elize deixa rastros e acaba confessando o crime dois dias depois de ter sido presa. Ainda assim, as duas causam mal-estar entre os seus e os outros: são tomadas por monstros. Fascinantes e terríveis em suas ações, seduzem e devoram, qual serpente marinha: “(...) o monstro marinho, o duplo maléfico da mulher.” (Camille Dumoulié, “Medusa” In BRUNEL, 2005: 623)

Cumprido destacar essa imagem da mulher e da serpente, tanto no texto literário de Eurípedes quanto nos vasos pictóricos, quando aludem ao carro de serpentes ou dragões, animais marinhos e terrestres, intimamente relacionados com Medeia, que exerce domínio mágico sobre eles. Antes mesmo de Eurípedes, há imagens do mito de Medeia que fazem essa associação, como nos vasos atenienses de figuras negras que retratam Jasão e a serpente⁸. Há muito se conhecia seu caráter de maga impressionante, movida por um intenso *páthos* que resultou no filicídio, um dos elementos diversos do mito original, segundo o qual os filhos teriam sido vitimizados pela população de Corinto a fim de vingar a morte de Glauce, filha de Creonte. Eurípedes seria o mais antigo a tratar do filicídio, provocando, por um lado, repúdio (a tragédia ficou em terceiro lugar no festival de teatro ateniense); suscitando, por outro, questionamentos (a patologia da maga da Cólquida reflete psicose ou altruísmo? Há, de fato, loucura ou lucidez na vingança perpetrada contra Jasão?).

Outro paralelo possível é com o mito de Medusa. Medeia (haveria uma raiz comum para esses nomes?) faz uso de máscaras para ocultar sua real persona diante de Creonte e, posteriormente, de Jasão, quando da execução de seu plano para assassinar Glauce. Esta é refletida no espelho ao tomar os adornos malditos: véu (peplo) e coroa (grinalda), sendo incendiada pelo *phármakon* terrível de Medeia. O terror da violência se dá no olhar que petrifica, conforme se lê nos versos 1.156-1.175ss, na tradução de Trajano Vieira.

Ao contemplar o luxo, convenceu-se a conceder o que Jasão pedisse, e, antes de o grupo se ausentar, tomou da túnica ofuscante e a vestiu; depôs nas tranças o ouro da guirlanda; devolveu, ao espelho, os fios rebeldes; examinou de si, sorriu ao ícone. Não mais no trono, cômodo após cômodo, equilibrava os pés de tom alvíssimo, sumamente radiosa com os rútilos, fixada em si às vezes, toda ereta. Eis senão quando armou-se a cena tétrica: sua cor descora; trêmula, de esguelha retrocedia; prestes a cair no chão,

⁸ “Alguns aspectos de la performance de Medea de Eurípedes”, conferência proferida por Juan Tobías Nápoli, Universidad Nacional de La Plata/Argentina, no XVIII Congresso Nacional de Estudios Clásicos realizado pela SBEC na cidade do Rio de Janeiro, de 17 a 21 de novembro de 2011.

encontra apoio no espaldar. Supondo-a possuída por um nume, quem sabe Pã, a velha escrava urrou antes de ver jorrar da boca o visgo leitoso, o giro da pupila prestes a escapular, palor na tez. A anciã delonga o estrídulo num contracanto; à morada do pai corre uma ancila, enquanto alguém do grupo busca o cônjuge, para deixá-lo a par do acontecido. No paço ecoa a rapidez dos passos.⁹

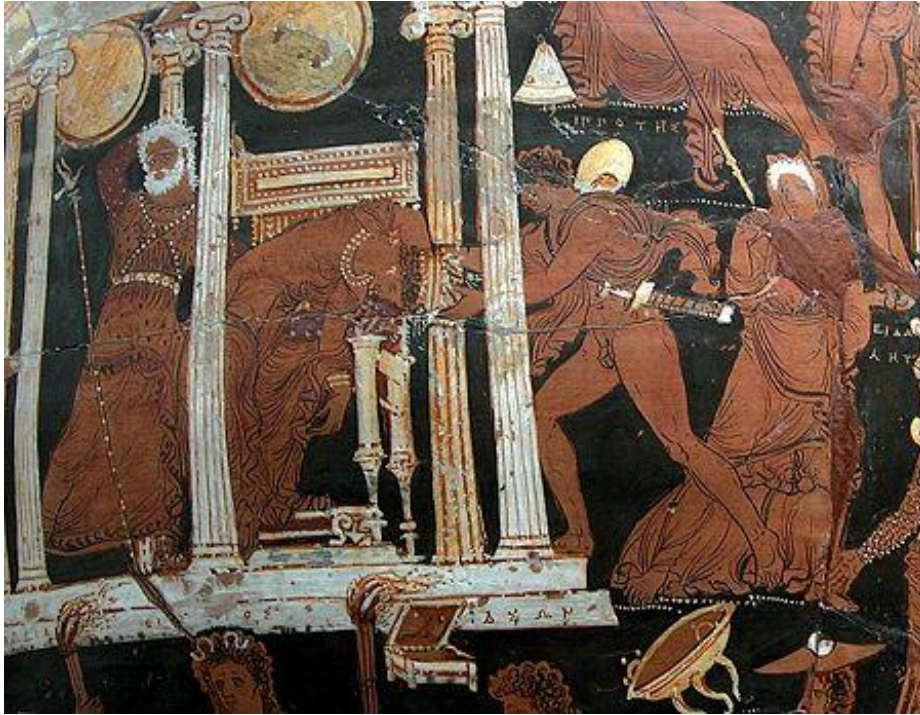


Fig. 1 Morte de Creonte e de sua filha. Detalhe de cratera com volutas, de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor do Mundo Subterrâneo. Apúlia. Data: -330/-320. Munique, Antikensammlung. Créditos: Barbara McManus, 2005.

9 Daniel Rinaldi, (Universidad Nacional Autónoma de México) muito bem analisou a imagética de Medeia na conferência “Epigramas efrásticos de Medeia. Literatura y artes plásticas” no encerramento da XXVI Semana de Estudos Clássicos “Identidade & Alteridade no Mundo Antigo”. Para ele, “o mito de Medeia oferece a matéria à poesia dramática e esta à pintura.”



Fig. 2 Morte dos filhos de Medeia e sua posterior fuga. Detalhe de cratera com volutas, de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor do Mundo Subterrâneo. Apúlia. Data: -330 / -320. Munique, Antikensammlung. Créditos: Barbara McManus, 2005.¹⁰



Fig. 3 Creusa e os filhos de Medeia. Água forte de René Boyvin. Data: 1525/1610. Fonte: não informada.

Feitas essas considerações, suponho ser possível entrever o caráter e o destino de Medeia e Elize, contudo, ainda segundo Benjamin:

10 RIBEIRO JR., W.A. *Cenas da Medeia de Eurípidés*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em <www.greciantiga.org/img/index.asp?num=0967>. Acesso: 04/11/2012.

Assim como o caráter, o destino não pode ser inteiramente percebido em si mesmo, mas apenas em sinais, pois – mesmo que este ou aquele traço de caráter, este ou aquele encadeamento do destino possa se oferecer à vista – o conjunto visado por esses conceitos não está disponível senão nos sinais, na medida em que ele se situa além do que se oferece imediatamente à vista.

(op. cit. 90)

Elas são réis confessas: Medeia comete crime familiar para abrir caminho a Jasão; depois de traída, fere mortalmente a rival e, por tabela, o pai tirano desta, para ferir moralmente o traidor. Recorda outro crime cometido em prol do herdeiro de Iolcos – assassinato de Pélias, usurpador do trono de Jasão – e trama um derradeiro golpe para fazê-lo pagar por tamanha ingratidão: tirar-lhe os herdeiros e, com isso, a garantia de perpetuação do nome. Elize, por sua vez, não fere mais ninguém a não ser o marido. Todo o seu ódio é desferido contra ele. Qual Medeia outrora¹¹, Elize esquarteja Marcos, depois de acertá-lo com um tiro de pistola. A pizza da morte¹² sinaliza, senão atesta, que “a vingança é um prato que se come frio”.

A despeito da ação criminosa que engendram, pode-se dizer que ambas são “mulheres fortes, capazes de lutar pelos princípios em que acreditam, não se submetendo a imposições de ordem social, econômica ou cultural, sem perder as características da feminilidade”, assim como as personagens Lavínia e Itzá na obra *A mulher habitada*, de Belli (Zinani, 2006: 21). Corroborando as palavras da autora, constata-se “a importância da conscientização feminina sobre a necessidade de subverter os costumes e os mitos tradicionais (é o que faz Eurípedes), tais como as costumeiras subserviências femininas, a discriminação no estabelecimento dos papéis sociais, o eterno feminino e a tradição tão cara aos românticos referentes à idealização da mulher.” (idem).

Amor ou loucura? Medeia, “ferida no coração pelo amor a Jasão”, na tradução em prosa de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves, padecerá pela injúria sofrida, nutrindo a vingança como pena para seu algoz. O cálculo da vingança em Medeia será proporcional à dor sofrida, e a ira, acompanhada de razão. Ela ainda questiona o papel da mulher, em particular a condição de mãe e esposa (até mesmo a de filha), além do fardo de ser estrangeira e seguir sendo *ápolis* (a sem cidade). Não há lugar para ela. Ela é aquela que não tem lugar.

EU

Florabela Espanca

*Eu sou aquela que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,*

11 Contra o irmão Apsirto (ou Absirto), na fuga da Cólquida, e contra Pélias, vitimado pelas próprias filhas (ludíbrio de Medeia).

12 O casal havia pedido uma pizza logo que Elize chegou de viagem.

*Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada... a dolorida...*

*Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!*

*Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber por quê...*

*Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver,
E que nunca na vida me encontrou!*

(Livro de Mágoas, 1919)

Os versos da poetisa portuguesa traduzem o tom pungente da fala de Medeia antes que ascenda e agigante a flama da fúria (Cf. VIEIRA, 2010: 33). A sábia, fleumática e passional assim se apresenta à ama e ao coro de mulheres, mas de modo diverso aos três interlocutores principais: Creonte, Egeu e Jasão. Medeia representa uma persona diante desses três personagens. Ela opera um jogo de máscaras (ou seria teatro de sombras?) no qual identidade e alteridade se confundem. A maga da Cólquida “representa o papel de mãe abandonada com os filhos pelo ex-marido”. Tal performance, segundo Trajano Vieira (p. 169), denota que “a patologia de seu estupor mental impulsiona as diretrizes falsas que ela indica a seus interlocutores.”

A um tirano ela pede um dia; a outro, exílio e juramento; ao “sórdido dos sórdidos” (v. 465), convence a levar os filhos à presença da noiva e entregar-lhe presentes. A bárbara, estrangeira, outra vez banida, manipula a fala e o lugar do Outro, sugerindo uma “identificação ambivalente”, uma “ambivalência do desejo pelo Outro: duplicado pelo desejo na linguagem”, uma “fissão da diferença entre Eu e Outro”, a “extremidade do sentido e do ser, a partir dessa fronteira deslizando de alteridade dentro da identidade (...).” (“Interrogando a identidade” In BHABHA, 1998: 85-86).

Esses e outros postulados de Homi K. Bhabha, em *O local da cultura* (1998) fundamentam, no âmbito da antropologia e dos estudos culturais, o discurso ora apresentado, no que tange à condição da mulher e às relações de poder no Mundo Antigo, ainda prementes no mundo contemporâneo. Zinani (2006: 24) reitera essa perspectiva: “A análise da situação cultural da

mulher é relevante no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma”. Por isso o texto de Eurípedes é a expressão do inovador e do subversivo, mesmo transcorridos tantos séculos.

E quanto a Elize Matsunaga? Diferente de Medeia, ela não era uma princesa de ascendência divina (Medeia é neta do Sol; filha de Eetes, da linhagem de Sísifo; filha de Eydia, uma oceanida), tampouco foi raptada ou fugiu com um herói lendário. De origem humilde, ela foi criada pela mãe; aos 18 anos, mudou-se para a capital do Paraná onde fez um curso técnico de enfermagem. Trabalhou num centro cirúrgico e de lá seguiu para São Paulo. O período que engloba a chegada à capital paulistana e o envolvimento com Marcos é desconhecido. Segundo alguns noticiários, ela teria sido garota de programa e foi nessa condição que Marcos Matsunaga a conheceu, contratando seus serviços por meio de um site de busca. Por três anos mantiveram um relacionamento clandestino, até que ele decidiu assumir a amante e divorciar-se da primeira esposa. Já casados, levavam uma vida de aparente normalidade e harmonia, conforme depoimento de amigos e parentes do casal. Em 2011, ela graduou-se em Direito, mas nunca trabalhou, pois o marido preferia assim.

O ciúme, porém, imiscuiu-se na vida conjugal. Brigas constantes, desconfiança, pedido de demissão de funcionária. O casamento começou a ruir em 2010 e só se recuperou com o nascimento da filha. A sombra da traição, porém, ganhou projeção.

Ela informou-se acerca do divórcio com um advogado da família, contratou um detetive particular pouco antes de viajar para Chopinzinho, sua cidade natal, sob o pretexto de apresentar a filha pequena à mãe e aos demais parentes. A família de nada desconfiava. Em dois dias, estava de volta em São Paulo com a babá e a filha. Na cobertura de mais de 500 metros quadrados na Vila Leopoldina, Zona Oeste de São Paulo, dispensada a ajudante, ela confrontou o marido. Foram trocadas acusações, ameaças foram feitas, até que um estampido silenciou Marcos e redefiniu o destino de Elize.

Após o crime, revelou uma carta que soa como resposta à matéria de capa da revista VEJA: “Mulher fatal”, de 13 de junho de 2012, cuja reportagem especial tem por título “Fim do conto de fadas” (p. 84-85).

Falam que o conto de fadas acabou. Perganto: qual conto de fadas? Não me lembro de ter lido em 'Cinderela' que o príncipe a humilhava. Não me lembro de ter lido que o príncipe tirou a princesa do lixo e que ela deveria, por causa disso, ser submissa as suas vontades pervertidas e humilhantes porque se tornara sua esposa. Não me lembro de ter encontrado em algum capítulo que malhar é descartável. Não me lembro de ter lido em contos de fadas que a princesa seria morta pelo príncipe caso inventasse de levar a filha para outra cidade no caso de separação. Não me lembro de ter lido em contos que a princesa era ameaçada de morte pelo príncipe e que sentia um medo imenso de acontecer o mesmo que acontecesse com sua ex-esposa, porém dessa vez não iria errar.

Ea não tenho o direito de tirar a vida de ninguém, e nada justifica isso. Mas também sei que tenho o direito de defender a minha vida e, principalmente, a da minha filha. Me arrependo por ter sido tão injusta e ter cometido algo que não posso voltar. Me arrependo por aquele ato impensado que só trouxe o caos. Já estou pagando pelo que fiz e com a moeda que eu mais temia: ficar longe da minha filha.

Fig. 4 Carta publicada em perfil de rede social. URL: <<https://www.facebook.com/photo.php>>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

Transcorridos tantos séculos, ainda é posta em xeque a condição feminina. Elize, no dizer de Homi K. Bhabha, traz à tona o imperativo da negação: “A negação da mulher migrante – sua invisibilidade social e política – é usada em sua arte secreta de vingança, a mímica”. (p. 92)

Elize, Medeia e outras mulheres de igual ou semelhante natureza não desempenham bem o papel de *mélissa*, pois lhes faltam as virtudes de esposa ideal: silêncio, inferioridade, debilidade, fragilidade, passividade (Cf. GRILLO et al. 2011: 104). Elas são movidas por sentimentos opostos, a saber: amor e ódio. Essa ambivalência constante tende à agressividade, que não necessariamente se confunde com violência, salvo quando há o “emprego desejado da agressividade com fins destrutivos” (COSTA, 1986 In GRILLO et al. 2011: 235).

No caso de Medeia e Elize, há tanto agressividade quanto violência, posto que as duas são vitimadas por *éros e páthos*, investindo, direta ou indiretamente, contra o Outro. As enfermidades da alma, que têm origem na vida instintiva, contribuem, assim, para a determinação do destino dessas mulheres (Cf. JAEGER, 2003: 408). “De um lado estaria a razão masculina; de outro, a ‘desrazão’ feminina (...), produtora da desordem.” (“A loucura feminina na letra do texto” In Brandão, 2004: 51.56). Enquanto uma segue errante, a outra paga pelo erro com dupla privação: da liberdade e da filha.

A morte no olhar

A mão assassina

Amor, teu olhar...

A mãe assassina...

(Luciana Sousa, 15/08/2012)

No fundo do poço encontrei o enlace, a vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro, entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: prostituta, donzela, promessa, danação. Ela me chamando, bêbada de mistério, eu precisava entender: quem me aguarda no regaço dela? Que silêncio, que novo linguajar?

(Lya Luft. **O quarto fechado**. P. 18)

Referências bibliográficas

BELLODI, Zina C. **Melhores poemas / Florbela Espanca** (seleção). – São Paulo: Global, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução e Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. – São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. – Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

BRUNEL, Pierre (direção). **Dicionário de mitos literários**; tradução Carlos Sussekind... [et al.]; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevecenko. – 4ª. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. (Verbetes consultados: “Medeia” e “Medusa”)

EURÍPEDES (484? -406 a.C.). **Medeia**. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Coleção Teatro Vivo.

_____. c. 480-406 a.C. **Medeia**. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, comentário de Otto Maria Carpeaux. – São Paulo: Ed. 34, 2010.

FUNARI, Pedro Paulo; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

GRILLO, José Geraldo Costa, org.; GARRAFONI, Renata Senna, org.; FUNARI, Pedro Paulo Abreu, org. **Sexo e violência: realidades antigas e questões contemporâneas**. – São Paulo: Annablumme, 2011.

JAEGER, Werner Wilhelm, 1888-1961. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução: Artur de Parreira. – 4ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RINNE, Olga. **Medeia – o direito à ira e ao ciúme**. Tradução Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. – São Paulo: Ed. Cultrix, 2005.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. “Identidade e Subjetividade: Crítica Feminista” In _____. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina.** RS: EDUCS, 2006. P. 19-31.

Revistas

LAGE, Celina Figueiredo; DIAS, Maria Tereza. SCRIPTA CLÁSSICA ON-LINE. **Literatura, Filosofia e História na Antiguidade. Poema 64 de Catulo – Apresentação e Tradução.** Número 1. Tema: Contestações do Mito. Belo Horizonte: NEAM/UFMG, abril de 2003. <http://www.scriptaclassica.hpg.com.br>.

VEJA. Edição 2273. Ano 451, no. 24 – São Paulo: Ed. Abril. 13 de junho de 2012.

O FANTÁSTICO À LUZ DA TEORIA MUSICAL

Francisco Vicente de Paula Júnior¹³

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar o estabelecimento do Fantástico nas narrativas à luz do conceito de Dissonância proveniente da Teoria Musical em uma analogia que nos possibilitará entender o gênero fantástico como uma *dissonância harmônica* no sistema dos gêneros literários. Tendo como suporte teórico as ideias de Aristóxenes, Tzvetan Todorov, Irène Bessière e Theodor Adorno, analisaremos a maneira como a narrativa fantástica surge em seu processo mimético e como a sua estruturação se opõe a uma *realidade harmônica* estabelecida. Para a efetiva comprovação do que é proposto, depois de uma necessária explicação sobre o Fantástico e a Música, utiliza-se o conto “O imortal”, de Jorge Luís Borges, no qual tais assertivas são confirmadas.

Palavras-chave

Gênero; Fantástico; Dissonância; Borges.

Abstract

This paper aims to examine the establishment of the Fantastic in the narratives in the light of the concept of dissonance from the Music Theory in an analogy that will enable us to understand the fantastic genre as a harmonic dissonance in the system of literary genres. Backed theoretical ideas of Aristóxenes, Tzvetan Todorov, Irène Bessière and Theodor Adorno, we analyze how the fantastic narrative emerges in his mimetic process and how its structure precludes a true harmonic established. For effective evidence of what is proposed, after a necessary explanation of the Fantastic and Music, uses the tale "The immortal" by Jorge Luis Borges where such assertions are confirmed.

Key-words

Genres; Fantastic; Dissonance; Borges.

13 Francisco Vicente de Paula Júnior é Doutor em Literatura e Cultura pela UFPB e Mestre em Literatura Brasileira pela UFC. Atualmente, é professor adjunto da Universidade Estadual Vale do Acaraú- UVA.

“Um dia a dissonância será bela”
(Flávio Venturini)

Considerações iniciais

Reiterando necessariamente Tzvetan Todorov, é correto dizer que todas as definições ou estudos sobre o Fantástico restam incompletos, ora porque não desvendam o gênero, ora porque não o abarcam totalmente, ou ainda, porque este vive em constante transformação, segundo a visão mais contemporânea, difundida pela francesa Irène Bessière, na qual o Fantástico é visto como um gênero evolutivo, a reescrever-se de acordo com a época e com o homem.

Pensar, então, numa evolução não apenas do gênero literário, mas do próprio gênero fantástico, parece a solução mais viável para um estudo que se quer ao menos atualizado sobre temáticas sobrenaturais, pois quando passarmos a achar que delimitar o fantástico não traz nenhuma confusão, estaremos ignorando uma verdade: qualquer narrativa sobrenatural, que não esteja em seu estado puro, pode conter elementos do fantástico, ainda que este não predomine.

O que tencionamos dizer com isso é que o Fantástico, a despeito de estudos mais tradicionais, não deve ser encarado como uma manifestação literária estática e amorfa ou simplesmente como algo situado em um tempo distante, mas uma forma ou modalidade narrativa de caráter *evolutivo*, pois, ao menos modernamente, nunca devemos desconsiderar as relações do texto com seus pressupostos históricos, sociais, culturais e antropológicos, exatamente porque este posicionamento acaba sendo não apenas uma importante exigência para a compreensão do texto, mas uma singular característica do próprio sistema literário.

Posto isso, a relação que estabelecemos em nosso título entre a Literatura e a Música, entre o Fantástico e a Dissonância, categoria da teoria musical, faz parte exatamente dessa estratégia, a de pensar o Fantástico sob um novo prisma teórico. Assim, nada mais justo que recorramos a um dos melhores teóricos da contemporaneidade que “coincidentalmente”, estudou os dois assuntos: música e literatura.

Como grande esteta, conhecedor de muitas artes, inclusive de Música, Adorno apoderou-se do conceito de *dissonância*, categoria efetivamente musical, para aplicá-lo à Arte de forma geral e, notadamente, à Literatura. Com uma perspectiva muito mais específica, relacionaremos aqui o conceito de dissonância ao “texto de teor sobrenatural”, não com a intenção de defini-lo, porque isso já foi feito, mas com o objetivo de possibilitar uma nova forma de leitura a um dos gêneros mais antigos do mundo.

Essa necessidade de pensar o Fantástico a partir de um novo prisma ou mesmo sob o olhar de um outro teórico que não os tradicionalistas do gênero, foi o que nos animou a relacionar o pensamento de Theodor Adorno, e uma série de postulados, com importantes teorias do Fantástico.

A tarefa é árdua se observarmos as incongruências do próprio fantástico, mas sustentados pelo quilate indiscutível do teórico, damos mãos à obra.

O Fantástico

Assinalamos uma vez, em outro artigo¹, que o primeiro teórico do fantástico foi Horácio Quintiliano Flaco que, mesmo sem querer, em sua *Epístola ad Pisones*, lançou bases para a literatura do sobrenatural dentro do parâmetro que aqui aventamos, o da dissonância, uma vez que o Fantástico, que o próprio Horácio não sabia o que era, destruiria o que ele já denominara *unidade de tom* :

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me Pisões, *bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo*, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno. (HORÁCIO, 1997, p.55)

Considerando que Horácio Quinto Flaco viveu de 65 a.C a 8 a.C, momento em que não havia uma *teoria do fantástico*, não seria correto dizer que o autor da *Epístola ad Pisones* tenha sido um defensor dos textos do sobrenatural. Mas, pela maneira como se posicionou em sua teoria contra o hibridismo dos gêneros literários, a chamada “unidade de tom”, podemos dizer, e isso não seria totalmente impróprio, que foi o primeiro a lançar bases não só para uma teoria do fantástico, mas, provavelmente, para que pensemos o fantástico como um *gênero dissonante*.

Pelo que se percebe, ao falar de “formas sem consistência” e “sonhos de enfermos”, relacionando a primeira expressão com as histórias de fantasmas do século XIX, e a segunda com as temáticas do absurdo incidentes no século XX, o autor clássico talvez estivesse antes “profetizando” que retaliando determinadas formas literárias. Dessa primeira divagação horaciana surgiriam naturalmente o Absurdo, o Estranho, o Horror etc.

Por isso, não seria justo ignorar as ideias de Horácio mesmo que sua opinião tivesse um direcionamento contrário àquela que se tornaria uma necessidade entre os autores do fim do século XIX, e uma verdadeira febre na contemporaneidade, a produção de textos de caráter extramundano.

Interessante é notar que, desde a retomada do gosto pelo sobrenatural, proposto por ingleses e alemães como Horace Walpole e E. T. A. Hoffman, nos séculos XVIII e XIX, respectivamente, a cada dia, mais e mais escritores e críticos voltam a produzir e teorizar sobre o assunto, confirmando que as temáticas que versam sobre o desconhecido, o inefável e o sobrenatural atraem categoricamente o ser humano, como se a sua realidade não lhe fosse mais

suficiente, como se buscasse novas dimensões.

Esta busca por uma “realidade outra” faz com que o homem percorra caminhos os mais diversos e experimente as mais diversas sensações que aqui nos custa enumerar. Mas, numa perspectiva tanto artística quanto poética o que se pode dizer é que um dos caminhos mais utilizados é o do texto sobrenatural, e a sensação mais objetivada é o medo, talvez porque humaniza, coloca todos os seres humanos em pé de igualdade. Entramos nos limites do Fantástico.

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis. Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p.30)

Expandindo essa noção todoroviana, o fantástico seria então aquele tipo de texto ou narrativa em que uma realidade “harmônica”, uma situação em que tudo está em seu devido lugar, regido por leis naturais (físicas, materiais, objetivas etc.), é subvertida com o surgimento de algo, ou de uma outra situação em que as leis naturais não existem mais ou, ao que parece, e é o mais aceitável, um novo conjunto de leis, “leis desconhecidas”, passa a reger aquela narrativa.

Mal comparando, mesmo em termos de ficção, o texto literário, um conto, por exemplo, é como esta realidade “harmônica” explicada por causalidades específicas: um mundo real, com pessoas reais, com espaço e tempo regidos por leis naturais, onde algo acontece e é narrado por quem viveu aquele fato ou por uma terceira pessoa. Mas quando isso não acontece? Quando não há harmonia, o que há?

A esta “desarmonia” da legalidade cotidiana, conceito musical elementar, denominamos “Dissonância”, que não vem a ser exatamente o que Pitágoras (VI séc. a. C.), inventor da Acústica, chamou de Diafonia, mas que, em Literatura, principalmente na Literatura Fantástica, segue os mesmos princípios.

A Música

Em primeiro lugar, é bom que se destaque aqui o nosso exíguo conhecimento musical, algo suficiente apenas para os primeiros passos no âmbito da arte mais subjetiva de todas, jamais para o ensinamento de Teoria Musical a quem quer que seja, ao contrário do que fizeram Schönberg, Stravinsk, Adorno, Machado de Assis e Mário de Andrade, aos quais, numa escala de saberes musicais, humildemente, chamaríamos de mestres.

Mas, a sensibilidade, comum à Música e à Literatura, aguça o senso crítico, faz-nos

pensar em quão semelhantes são o gênero musical e o gênero literário. Seja enquanto arte subjetiva; seja enquanto linguagem expressiva e emotiva ou por sua natural dicotomia: Harmonia X Dissonância, no caso da Música; Realidade X Imaginação, no caso específico da Literatura.

Aproximando as referidas artes, seus conceitos, suas características e suas inúmeras categorias, diríamos que, em termos de literatura, o gênero que aqui se enquadra é o gênero fantástico, onde realidade e imaginação travam explícito embate, gerando singulares variações às quais denominamos: maravilhoso, estranho, fantástico, absurdo etc.

Entremos, pois no conceito amplo de Música, para que melhor possamos entender a relação que imediatamente postulamos. Grosso modo, pode-se dizer que Música é “som em combinações puras, melódicas ou harmônicas produzido por voz ou instrumento”. Na opinião de Shakespeare, “a mais alta filosofia numa linguagem que a razão não compreende”.

Em termos musicais, o seu caráter eminentemente físico e matemático é o que nos atrai, aproximando-a da realidade mais palpável, embora haja, em relação com a música, coisas mágicas como a flauta de Pã, a lira de Orfeu, o canto das sereias, a desnortear Ulisses e Vasco da Gama; daí refletirmos também sobre a precocidade genial de um Mozart, de um Bethoveen, de um Leonardo Da Vinci, encaminhando-nos para a associação de coisas reais da Música com as coisas irreais da Literatura, que as comporta e utiliza muito bem. Não é à toa que Bethoveen já brindava as pessoas de sua época com a fantástica definição de música como: “o pressentimento de coisas celestiais”.

O que se tem percebido, desde Aristógenes, filósofo grego, discípulo de Aristóteles, autor de um dos mais antigos tratados sobre Música, **Elementos Harmônicos** (350 AC) é que as noções de “harmonia” dominavam todo o princípio teórico. Na Antiguidade, não havia notação para a expressão musical. A música só podia ser transmitida *oralmente*: era a *tradição oral*. Assim foi até por volta do ano 1000 d.C. Depois escreveram-se os *neumas*, ou “sinais de respiração”, acima da letra para que o cantor pudesse entoar a melodia. Valiam, então, os intervalos harmônicos (simultâneos) e melódicos (sucessivos).

No início do Renascimento, *intervalos*ⁱⁱ como, por exemplo, a *quarta justa*, eram considerados como grandes dissonâncias que deviam ser imediatamente resolvidas. Por exemplo, do período barroco até o Romantismo, a harmonia, geralmente, era governada pelos acordes, que são conjuntos de notas geralmente consideradas consonantes, embora mesmo dentro deste sistema harmônico haja uma hierarquia dos acordes com alguns sendo considerados relativamente mais consonantes e outros relativamente mais dissonantes. Qualquer nota que não se enquadre na harmonia prevalecente é considerada dissonante, ou seja, torna-se uma Dissonância

... dois sons que não se ligam em consonância, mas que o ouvido recebe mediante certas condições. Dessas condições são *essenciaes* em todos os casos a resolução e em alguns a preparação. O fim da dissonância é variar a monotonia da consonância. A dissonância é o colorido da harmonia.ⁱⁱⁱ

Mas seria a música apenas um caso de harmonia como sinônimo de beleza? Ao menos foi o que se passou a questionar desde as proposições mais modernas sobre Música. A história da música ocidental pode ser interpretada como iniciando com uma definição bastante limitada de consonância e progredindo em direção a uma definição cada vez mais ampla, onde caberiam observações sobre elementos destoantes, atonais ou dissonantes.

Na história antiga, apenas os intervalos baixos na série de *sobretons*^{iv} eram considerados dissonâncias, por exemplo, uma *sétima*^v. À medida que se avançava no tempo, mesmo intervalos mais altos na série de *overtones* eram considerados consonantes. O resultado final desta corrente de eventos foi, nas palavras de [Arnold Schönberg](#), a *emancipação da dissonância* por alguns compositores do século XX.

Apesar de a progressão histórica da “aceitação de níveis cada vez maiores de dissonância” ser algo complicado, além de excluir desenvolvimentos importantes na história da música ocidental, a ideia geral mostrou-se atraente a muitos compositores modernistas do século XX e passou a ser considerada um tipo de atitude “[modernista](#)”, de tal sorte que a música proposta também se compunha de uma metanarrativa, a exemplo do que fizeram Stravinsky (*A sagração da Primavera*) e Richard Wagner (*Tristão e Isolda*). É nesse ponto que, inevitavelmente, entramos na relação da música com a literatura, com o gênero Fantástico, em especial, tendo como pedra de toque os preceitos adornianos ligados à *Dissonância*.

A Dissonância

Mal comparando, a relação de equivalência entre Música e Literatura passaria primeiramente pela relação música e língua, ampliada da relação essencial de som (neuma) e letra (fonema). Assim como a organização dos sons (neumas) é importante para a música, a organização dos fonemas é importante para a fala. Por conseguinte, se a música se processa em intervalos, a fala ocorre por frases, ou intervalos linguísticos, e este é o primeiro traço de equivalência necessário ao que discutiremos desse ponto em diante.

Estabelecida esta primeira relação, diz-se que, em Música, há intervalos consonantes e dissonantes. Posto o fato de organizarem-se sobre o mesmo parâmetro (o som), podemos dizer, também, que estruturalmente, pelos intervalos de que se compõem, há frases consonantes e dissonantes, em termos de linguagem, aplicáveis também à criação literária.

Como sempre, dando privilégio ao não-idêntico, Theodor Adorno, embasado em categorias musicais, nos liames da arte literária, confirma a ameaça ou derrocada da *consonância* imanente que perpassou a arte em todas as suas concepções, principalmente a musical e a literária. Seu conceito de dissonância é importante para quem estuda ou cria textos de teor sobrenatural como

o Gótico, o Estranho, o Grotesco etc. Vejamos o que diz:

Dissonância é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam feio. Seja como for, o feio deve constituir ou poder constituir um momento da arte. (ADORNO, 1988, p.60)

Essa reflexão nos faz lembrar determinado momento da literatura em que se empregavam mais os hipérbatos, as sínquises, inversões drásticas que já poderiam ser comparados com as alterações que ocorriam na teoria musical. Interessantemente, o Barroco, onde estas figuras serão mais utilizadas, é uma estética essencialmente musical. Perdia-se a melodia, entrava em crise o ritmo, vingava o discurso atonal ou dissonante, tanto no sentido frásico, dos quais Gôngora, Vieira e Gregório de Matos são legítimos representantes, quanto no sentido temático, pois surgiu o gosto pelo grotesco, o culto ao feio.

No entanto, enquanto poesia, já que os sermões de Vieira, como prosa eram mais alegóricos e pouco narrativos, o Barroco não sedimentou em nós o Feio, o torto, o disforme, enquanto modalidade mimética, uma vez que entre seus próprios representantes foi motivo de desgosto, tornando-se inclusive pejorativo tachar alguém de gongórico.

Prevaleceu então o Cultismo, principalmente a linguagem do Belo, do harmônico, resquício clássico, conceptista, que entraria na falsa simplicidade dos neoclássicos, indo tornar-se hegemônico e melódico nas descrições do Romantismo; falseado nos temas do Realismo, o adultério como dissonância harmoniosa, e imperativo na compleição formal do Parnasiano.

Seria necessário mesmo, o Modernismo parodístico, de um Mário de Andrade, e seu estilo *kitsch*^{vi}, para trazer de volta a dissonância literária e pô-la como moda. Até lá, apropriando-nos do dizer adorniano, prevaleceu a ideia do Belo, o Belo clássico, que tinha de eliminar tudo o que lhe fosse heterogêneo, mas aceitando a dissonância como algo eminentemente moderno.

A arte literária porquanto é morada do comportamento mimético. Imediatamente, um comportamento racional de imitação da racionalidade ou da legalidade instituída, ao menos em termos clássicos, e aí retomamos Auerbach, para quem o texto não parte da ideia de uma construção imitativa passiva, como acontece na *diegesis* platônica, mas de uma visão do mundo necessariamente dinâmica, e Horácio na sua *unidade de tom*. Como escrever, então, como imitar e ser verossímil, nas máximas da racionalidade, ferindo às vezes estes pressupostos? Nesse caso, o que se perguntava na verdade era que gênero seria capaz de comportar esteticamente, sem prejuízo de si mesmo, a *atitude dissonante*, o feio que se precisa aceitar.

A resposta correta seria dizer “todos eles”; a alegoria escatológica de Rabelais; a poesia fecenina e viscosa de um Gregório de Matos ou de um Bocage; os contos necrófilos de Álvarez de Azevedo; certas novelas passionais de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós; a sujidade e a

fealdade social de um Zola ou de Aluisio Azevedo; a podridão de Baudelaire ou a decomposição humana dos textos de Augusto dos Anjos seriam exemplos cabais da dissonância adorniana em forma de *mimesis* literária.

Mas, se considerarmos as muitas implicações que justificam e validam o efeito dos gêneros elencados, o princípio de harmonia lhes seria resgatado, veja-se o *erotismo* característico da poesia barroca e neoclássica, a *morbidez* sublime da ficção romântica; a *irreverência* do adultério no seio da sociedade; o tônus *científico-social* da ficção naturalista e a *decadência* total da poesia finissecular; o gênero que melhor comportaria a dissonância, exatamente porque dela nasce e se alimenta, seria o gênero fantástico, de textos como *O gato preto* e *O caso do Valdemar*; do não menos genial Edgar Allan Poe, embora o autor não nos sirva indiscutivelmente como exemplo por inserir-se ainda no Romantismo, onde existem as validações já citadas.

O Fantástico, em sua concepção mais contemporânea, capaz de abarcar gêneros correlatos (estranho, realismo-mágico, *science fiction* etc.) ou ser apenas uma *incidência*, pode ser mesmo uma reação à má irracionalidade do mundo racional. Dificilmente um outro mundo ou uma outra realidade, mas uma maneira ímpar de se pensar a realidade que se nos apresenta, como se o não-idêntico, o singular, fosse mesmo a sua razão de existir.

Aparentemente, não há no texto fantástico uma *harmonia* por conta da explícita subversão de preceitos como verossimilhança e mimese, categorias literárias seminais. Flagrantemente, estes requisitos são colocados em xeque para a própria sustentação da narrativa, o evento de natureza sobrenatural. Lembremos que o Fantástico, o texto de cunho sobrenatural, é o insólito, o que não pode ser; o que não costuma acontecer, o que não é comum, o imponderável, o que talvez nem se pense, o inominável, às vezes.

Então, como se deve falar de mimese e verossimilhança em contos como os de Jorge Luis Borges? O que acontece com estas categorias no texto borgiano? Resolvidas essas notas, o texto de Borges seria exatamente isso: dissonante, mas orquestrado de maneira tal que possuiria, interna e externamente, um “tipo especial” de harmonia, não uma harmonia dissonante como nos parece o Realismo machadiano, mas uma *dissonância harmoniosa*. Partamos para uma comprovação.

A dissonância harmônica de Borges

Em “O imortal”, de *El Alef* (1949), conto emblemático do ficcionista argentino, um autor do *fantástico maravilhoso* ou do *realismo mágico* se colocado na tabula rasa todoroviana, apresenta como tema central a busca pela imortalidade, algo biológica e filosoficamente negado ao ser humano. Arma-se um primeiro choque: a busca é real e, cronologicamente, verossímil; o que se

busca é imponderável, impossível, ou seja, um princípio *dissonante*.

Em termos miméticos, entendendo a mimese como “representação da natureza”, também das situações vividas pelo homem, podemos dizer que a narrativa de Marcos Flamino Rufus, que diz ter conversado com Homero, este último já em forma de troglodita, quase um símio, mas que havia conseguido descobrir o segredo para a imortalidade, é completamente o *non sense*, em termos laicos, não imita nada.

Mas o que então valida a narrativa? O que faz o leitor continuar lendo e crer nos acontecimentos e nas personagens apresentadas: o tribuno e o troglodita, por exemplo. Que artifícios utiliza o autor para resgatar os preceitos (mimese e verossimilhança) desde o início ameaçados? Como diria Auerbach, a única resposta possível: a *cicatriz*^{vii}.

Retomando a *Odisséia*, no canto XIX, quando a escrava Euricléia, ao ajudar no banho daquele ancião desconhecido, percebe nele uma cicatriz, na perna, algo que o fazia parecido com Ulisses, um ferimento de infância, do tempo em que Odisseu caçava javalis, observamos que a mesma técnica de “reconhecimento” utilizada por Homero na *Odisséia* pode ser aplicada, em menor ou maior grau, ao conto de Jorge Luís Borges. Vejamos.

Em “O imortal”, o troglodita que segue Marcos Flamino o faz silenciosamente e com usual fidelidade. O tribuno romano batiza-o, por isso, de Argos. No momento em que ocorre uma chuva, Marcos observa o troglodita que, estranhamente, geme e chora. Ato contínuo, Marcos lhe grita o nome: Argos!. A resposta vem num surto de memória, um tipo de epifania, como uma embolorada *madeleine*, e ele lembra, ou ao menos, revela quem de fato era: Homero.

Então, com mansa admiração, como se descobrisse uma coisa perdida e esquecida há muito tempo, Argos balbuciou estas palavras: “Argos, cão de Ulisses”. E depois, também sem olhar-me: “Este cão atirado no esterco”. Facilmente aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real. Perguntei-lhe o que sabia da *Odisséia*. A prática do grego lhe era penosa; tive de repetir a pergunta. “Muito pouco”, disse. “Menos que o rapsodo mais pobre. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei.” (BORGES, 1998, p.11)

Aplicado em menor grau, o preceito da “cicatriz” seria o nome utilizado para batizar o troglodita que o acompanhava. Mas isso não representaria sozinho o processo de identificação, de revelação, o mesmo da obra de Homero. Mas chamá-lo especificamente de Argos, que era o nome do cão de Ulisses, foi o fato que, no mínimo, detonou o processo de autoentendimento na personagem.

Aplicado em grau maior, nos assustamos com o que mimeticamente Borges nos apresenta. O processo de reconhecimento dá-se de “um para outro”, no caso das situações dramáticas, como temos em *Amadis de Gaula*^{viii9}, texto do *maravilhoso cristão*, em que Amadis é reconhecido pelo pai graças a um anel de família. Por pouco, evitou-se uma grande tragédia.

Em Borges, nesse conto, o reconhecimento, que parece dar-se de um para outro, também pode estar acontecendo de “um para um”, ou seja, enquanto Marcos Flamino Rufus começa a compreender que aquele troglodita é, na verdade, o próprio Homero, não se deve descartar a possibilidade de que o troglodita só lembre que é Homero por ter sido chamado de Argos.

Nesses pontos, a técnica do manuscrito, o reconhecimento de Homero, as datas dos eventos; erigem-se os processos miméticos de Borges. Em outros, avulta a desarmonia, a incongruência entre o tempo de vida do tribuno, que seria o de um mortal qualquer, e os fatos vividos por ele, que atestam a sua imortalidade. Avança dentro da narrativa o sobrenatural, o tema fantástico, marcado por uma série de dissonâncias, na acepção mais literária da palavra.

Retomando Adorno, a “fealdade” do troglodita, seu ar repulsivo, o hábito de comer serpentes, a bizarrice das edificações na Cidade dos Imortais, dentre muitos outros aspectos, materializam, nesse conto, a *dissonância* que, a partir de agora, compõe o fantástico. Isso para não falarmos das expressões de incerteza, nitidamente todorovianas, que permeiam o discurso do narrador, no capítulo II, em frases como: “Antes de perder-me outra vez no sonho e nos delírios, inexplicavelmente, repeti algumas palavras gregas”; ou “Habituei-me com horror a esse duvidoso mundo”, típicas do gênero fantástico. Pela ótica adorniana “A dissonância admite nos seus equivalentes ópticos a atração do sensível e transfigura-o no seu contrário (a dor) por meio da ambivalência (ADORNO, 1970, p.16).

Se lido atentamente, e essa é uma exigência da obra borgiana, o conto ainda nos mostra que o próprio Flamino Rufus, tribuno romano que militou em Tebas, tornou-se mesmo um “imortal”, pois narra eventos ocorridos em 1066,1638, 1714,1729,1921, numa temporalidade ao mesmo tempo verossímil, racional e impossível, embora os referentes sejam verdadeiros. Nesse ponto, reside o fantástico-maravilhoso, inclusive o realismo-mágico, de contorno latino-americano, do qual Jorge Luis Borges é, indubitavelmente, um dos melhores representantes.

Considerações finais

O Fantástico é, pois, a dissonância no sistema de gêneros literários. É modo narrativo dissonante porque costuma apresentar ao leitor a subversão da “legalidade cotidiana”, no dizer de Todorov, ou seja, em um espaço notadamente real, físico e palpável, *ex-abrupto* ou gradativamente, como o queira o demiurgo, irrompe o sobrenatural, uma situação incomum (*A casa tomada*, de Júlio Cortazar), uma aparição (*Le Horla*, de Guy de Maupassant), um fato imponderável (*O imortal*, de Jorge Luis Borges) que destruirá toda uma harmonia pré-estabelecida.

Em contrapartida, valendo-nos do que já destacava Adorno, não se pense que o fantástico enquanto gênero tenha apenas o sentido de caos, de desordem, de ser o que não pode ser,

como se a dissonância, num reducionismo bobo, fosse apenas isso, pois é possível contar a alguém um fato ilógico, narrar algo estranho a alguém e ser compreendido, mesmo com a aparente desordem dos elementos textuais (fato, tempo, espaço, personagens, narrador, discurso etc.), somado a eventos notadamente insólitos, pois, aplicando a mimese como se deve: mais vale o impossível que convence (os contos de Jorge Luis Borges), que o possível que não consegue convencer, alguns *romances de alquimia*, por exemplo.

Referências

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988. 408p.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da Música**. 9. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1976. 245 p.
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. São Paulo: Melhoramentos, 1997.
- BESSIERE, Irene. **Le récit fantastique**. Paris: Gallimard, 1984.
- BORGES, J. L. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Carmem V. Cirne, São Paulo: Globo, 2000.
- BORGES, J.L. **O Alef**. Rio de Janeiro. Vários tradutores. Edições Globo, 1998.
- CALVINO, Ítalo. **Os melhores contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CORTAZAR, Júlio. **Bestiário**. Trad. Remy Corga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977.
- DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DA MÚSICA E MÚSICOS. Organização de Hans Koranyi. Tradução de Kleines Musik. São Paulo: São José, 1957.
- POE, Edgar Allan. **Histórias fantásticas**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.
- TAVARES, Bráulio. **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectivas, Debates, 1992.
- _____. **Estruturalismo e poética**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

i Notas

O texto a que nos referimos é um artigo recente sobre a utilização da cor verde no gênero fantástico intitulado “A semântica das cores na literatura fantástica”, publicado pela Revista *Entrepalavras*, periódico do Departamento de Linguística da UFC.

-
- ii *Intervalo* é a relação entre as frequências de duas notas musicais. São classificados quanto à simultaneidade ou não dos sons e a distância ou altura entre eles. Quarta justa ou quarta é a distância de cinco semitons entre os sons.
- iii Conceito do musicólogo português Ernesto Vieira, in. *Diccionario Musical*. 2ª. Edição. Labertini, Lisboa, 1899, p. 210.
- iv Um sobretom ou *overtone* é um componente senoidal de uma forma de onda com frequência maior do que sua frequência fundamental.
- v A Sétima, menor ou maior, como intervalo, é considerado o mais dissonante de todos.
- vi Kitsch é um termo alemão (*verkitschen*) utilizado para categorizar objetos de valor estético distorcido e/ou exagerado.
- vii Erich Auerbach (1892), em seu texto “A cicatriz de Ulisses” aborda a mimese, especificamente a “representação da realidade na literatura ocidental”, traçando um paralelo entre a Odisséia (canto XIX) e “O sacrifício de Isac”, episódio bíblico.
- viii Na novela de cavalaria *Amadis de Gaula*, o herói só não matou o próprio pai porque foi reconhecido através de um anel de família deixado no cesto no qual fora abandonado, como Moisés, à própria sorte, num rio.

**A TEORIA DA RESIDUALIDADE COMO ABORDAGEM LITERÁRIA: UMA BREVE
ANÁLISE DE *MARÍLIA DE DIRCEU***

Jéssica Thais Loiola Soares¹⁴
Roberto Pontes¹⁵

Resumo

Este trabalho consiste em um breve comentário acerca da importância da Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes, pois a consideramos uma ferramenta eficaz de análise literária, uma vez que relaciona os modos de pensar, sentir e agir dos homens de todas as épocas e lugares, envolvendo, assim, os aspectos sociais e históricos de uma sociedade. Para tanto, exemplificamos os estudos residuais através de uma breve análise da obra *Marília de Dirceu*, do poeta árcade brasileiro Tomás Antônio Gonzaga, que apresenta resíduos do Trovadorismo medieval ibérico.

Palavras-chave

Residualidade; Literatura; *Marília de Dirceu*.

Riassunto

Questo lavoro risulta di un breve commento sulla importanza della Teoria della Residualità, sistemata da Roberto Pontes, visto che la considerammo uno strumento efficace di analisi letteraria, perché fa una relazione dei modi di pensare, di sentire ed agire dei uomini di tutti i tempi e di tutti i posti, involgendo, così, i aspetti sociali e storici di una società. Per questo, abbiamo preso come esempio degli studi di Residualità l'opera *Marília de Dirceu*, del poeta della Arcadia brasiliana Tomás Antônio Gonzaga, che presenta elementi del Trovadorismo medioevale dell'Iberia.

Palore-chiave:

Residualità; Letteratura; *Marília de Dirceu*.

14 Mestranda em Letras da Universidade Federal do Ceará.

15 Prof. Dr. Dept. de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

Há várias maneiras de se estudar a literatura, dependendo da perspectiva que se adote, o que não significa que um ponto de vista exclua o outro. São formas diferentes de olhar para o mesmo objeto: a literatura. Um modo de analisá-la é relacioná-la com toda a sociedade que a cerca, não como um desmerecimento do objeto literário, colocando-o em segundo plano, mas, ao contrário, como uma utilização do conhecimento abrangente de uma sociedade a serviço do estudo da literatura. Para tanto, abordaremos neste trabalho a Teoria da Residualidade, desenvolvida por Roberto Pontes (2001), que trata das relações híbridas que as culturas e, por conseguinte, as literaturas, mantêm entre si, numa incessante retomada de elementos de outros tempos e espaços que permanecem vivos no processo cultural – os resíduos. Assim, consideramos que a Teoria da Residualidade faz uma abordagem em grande escala da literatura, uma vez que usa elementos que fazem parte dos aspectos históricos, sociais e antropológicos de um agrupamento social, a fim de abarcar o texto literário em toda a sua amplitude. Em seguida, exemplificaremos as relações possíveis de serem feitas na literatura a partir da busca de remanescências da Ibéria medieval na obra árcade brasileira *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga.

A Teoria da Residualidade trabalha com o princípio de que não há nada novo em uma cultura. Na verdade, toda cultura contém resíduos de outras anteriores. Segundo a Teoria em questão, “na cultura e na literatura nada é original. Tudo é residual.” (PONTES, s/d, p. 1) Assim, a Teoria da Residualidade busca apontar e explicar as remanescências do modo de pensar de um determinado agrupamento social de um período de tempo específico em outro tempo diverso, tendo como base principal a Literatura. Com esse fim, explicitaremos os conceitos operacionais da Teoria ora abordada: *resíduo*, *imaginário*, *hibridação cultural* e *cristalização* (grifo nosso).

Resíduo é aquele elemento primeiramente pertencente a uma dada sociedade que é posteriormente encontrado em outra cultura, com pleno vigor, como podemos constatar nas palavras de Raymond Williams (1979, p. 125):

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.

Assim, o que a Teoria da Residualidade estuda é o que remanesce de *imaginários*^{ix} anteriores, ou seja, como a maneira de sentir, pensar, agir e viver de um determinado grupo social

de uma certa época pode ser percebido em outro grupo social de um período posterior.

Nesse ínterim, *imaginário*, termo oriundo da História, engloba o modo de pensar, o modo de sentir, o modo de agir de um determinado agrupamento social numa dada época. De acordo com o *Dicionário de Conceitos Históricos* (SILVA E SILVA, 2006, p. 213-214),

Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual: as ideias sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo. Para Gilbert Durant, é um *museu* mental no qual estão todas as imagens passadas, presentes e as que ainda serão produzidas por dada sociedade. O imaginário é parte do mundo real, do cotidiano, não é algo independente. Na verdade, ele diz respeito diretamente às formas de viver e de pensar de uma sociedade. As imagens que o constituem não são iconográficas, ou seja, não são fotos, filmes, imagens concretas, mas sim figuras de memória, imagens mentais que representam as coisas que temos em nosso cotidiano.

Com o passar dos séculos, as culturas entram em contato umas com as outras e, dessa forma, vão-se influenciando mutuamente, num processo denominado *hibridação cultural*. Esse conceito refere-se ao contato que as culturas e, portanto, as literaturas, mantêm umas com as outras no decorrer do tempo, acarretando modificações em suas características, de maneira que geram culturas híbridas, isto é, culturas formadas por elementos de fontes diversas. Assim é que os imaginários mesclam-se uns com os outros, hibridizando-se. Consoante Roberto Pontes (2006, p. 5-6),

Hibridação cultural é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de hibridismo comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa.

Então, justamente por essas modificações que sofrem as culturas no decorrer do tempo, o que remanesce de outro período não é o imaginário em si, mas sua essência, isto é, resíduos do imaginário, que vão adquirindo nova roupagem, numa espécie de adaptação ao novo espaço e à nova época. É o que a Teoria da Residualidade chama de *crystalização*. É o refinamento de um elemento do passado que está ativo no presente, e que está ativo exatamente porque se adaptou naturalmente ao novo ambiente. Entenda-se “refinamento” não como algo que se tornou melhor, mas como algo que se adaptou a outro tempo e/ou espaço, adaptação possível graças às trocas culturais sempre ocorridas com o passar dos séculos. Em outras palavras, o conceito de *crystalização* diz respeito à adaptação que as culturas sofrem ao novo contexto em que se encontram quando hibridizadas, como explica Roberto Pontes (apud MOREIRA, 2006, p. 9): “A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de *crystalização*.”

Por fim, o teórico assim sintetiza os conceitos operacionais da Teoria da Residualidade, após fazer uma análise das literaturas de língua portuguesa:

Verifiquei que a conformação ontológica da literatura *afrobrasilusa* reside precisamente na *hibridação cultural* que lhe é peculiar, porque toda cultura viva vem a ser produto de uma *residualidade*, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda *hibridação cultural* revela uma *mentalidade*^x e toda a produção artística considerada erudita não passa da *crystalização* de *resíduos* culturais sedimentados, na maior parte das vezes populares. (PONTES, 2003, p. 59)

De posse desses conceitos, passemos, então, ao exercício de examinarmos brevemente alguns elementos da Idade Média europeia em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. Todavia, inicialmente surge a questão: como podemos afirmar que no Brasil haja resíduos do imaginário medieval, se o nosso país não teve Idade Média cronológica? Bem, à época da colonização brasileira, a Europa encontrava-se no início do Renascimento, que se constituiu como um movimento artístico elitizado, razão pela qual demoraria a chegar à Espanha e, sobretudo, a Portugal, visto que teve como berço a Itália. Dessa forma, no final do século XV e no início do século XVI, período de conquista das terras brasileiras, a arte renascentista ainda não havia penetrado intensamente no meio português e, quando o fizesse, seriam as elites que a acolheriam primeiramente. Ou seja, o povo demoraria muito mais para aceitar elementos quaisquer do Renascimento, habituados que estavam à arte popular trovadoresca, portanto, medieval. E quem veio colonizar o Brasil, em sua maioria, não foi a nobreza, mas o povo. Assim, os portugueses viviam ainda em plena Idade Média e trouxeram as características de tal período consigo (SOLER, 1995).

Pontes (2001, p. 27, 28), ao explicar a questão, afirma que

Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados, e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso.

Assim, desde cedo, à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas.

É o que confirma Massaud Moisés (2003, p. 60), ao mostrar que a colonização trouxe ao Brasil muito do modo de pensar e sentir do medieval europeu:

Com a colonização, veio-nos a Idade Média, em vez da Renascença foram os padrões medievais que nos moldaram como povo e cultura. A Idade Média foi, nas palavras convincentes de um ilustre historiador, ao concluir substancioso estudo acerca das “Raízes Medievais do Brasil”, “nossa infância e adolescência, fases de fragilidade, inconstância e hesitações, mas também de crescimento, aprendizagem, experiência, consolidação”. E

acrescenta: “Mesmo não tendo tido Idade Média no sentido cronológico concebido pela historiografia, o Brasil é indiretamente produto dela”; O Brasil não conheceu a Idade Média, mas descende dela, tem-na dentro de si. É seu neto, ainda que não o saiba” (Hilário Júnior, p. 19). E não se tratava da Idade Média na sua ampla diversidade, senão uma certa Idade Média, cavaleiresca, fantástica, ou antes, que encontrava na Companhia de Jesus, cuja ação sobre o pensamento se estendeu até o século XVIII, a sua fisionomia mais acabada.

Portanto, vejamos como podemos fazer uma análise literária seguindo uma perspectiva residual. Para tanto, utilizaremos a obra *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, a fim de buscarmos nela resíduos da Idade Média, mais especificamente do amor cortês medieval, pois é necessário fazermos um recorte.

No período mediévíco eram muito comuns as manifestações do amor cortês, o qual, segundo Antônio José Saraiva (1998, p. 26),

apura-se ao calor de um longo sofrimento, que os poetas comparam com a agonia da morte. O amor e a morte aparecem constantemente associados nos cancioneiros. Essa morte é a própria vida, porque o sofrimento amoroso dá à vida a intensidade máxima. “Morrer de amor” é um dos lugares-comuns mais fastidiosamente repetidos pelos autores dos cantares de amor. Inclusivamente, esta expressão aparece [...] nos livros de linhagens, denotando um facto da vida real.

O amor cortês era um código de conduta que os amantes deveriam seguir por honra e amor de suas amadas. A principal regra deste código era a *coita* de amor, que consistia no grande sofrimento do amante pela sua amada, pois ela lhe era inacessível, já que pertencia, em geral, a uma classe social superior à sua, ou era casada. Tudo isso fazia deste, um amor platônico, impossível de ser concretizado, o que ocasionava muito sofrimento aos amantes, fazendo-os ansiar pela morte, qual alívio de seus padecimentos, embora esses homens apaixonados demonstrassem um certo prazer masoquista na coita. Essa característica contribuía para a constituição do *imaginário* do amor no medievo. Vejamos tal elemento medieval retratado em uma cantiga de amor do Trovadorismo, estética literária representativa da Idade Média:

Em gran coita, senhor,
que pior que morte,
vivo, por boa fé,
e pelo vosso amor
esta coita soffro eu
por vós, senhor, que eu
Vivi pelo meu grande mal,
e melhor me será
de morrer por vós já
e pois me Deus não vale,
esta coita soffro eu
por vós, senhor, que eu
Pelo meu gran mal vivi,
e mais me vale morrer

que tal coita sofrer,
 pois por meu mal assim
 esta coita sofro eu
 por vós, senhor, que eu
 Vivi por gran mal de mim,
 pois tão coitado ando eu.
 (Dom Dinis)

Como podemos observar na cantiga de amor acima, o eu-lírico vive uma grande coita, um grande sofrimento, que é pior do que a morte (“Em gran coita, senhor,/ que pior que morte,/ vivo”), por isso ele fala de seu “grande mal” e adjetiva-se como “coitado”.

Resíduos do imaginário medieval em torno do amor, especificamente, quanto à coita, podem ser observados em alguns trechos de *Marília de Dirceu*:

Mal vi o teu rosto,
 O sangue gelou-se,
 A língua prendeu-se,
 Tremi, e mudou-se
 Das faces a cor.
 Marília, escuta
 Um triste Pastor.

A vista furtiva,
 O riso imperfeito,
 Fizeram a chaga,
 Que abriste no peito,
 Mais funda, e maior.
 Marília, escuta
 Um triste Pastor.
 (Lira IV, parte 1)

Mas ouço já de Amor as sábias vozes:
 Ele me diz que sofra, senão morro,
 E perco então, se morro, uns doces laços;
 Não quero já, Marília, mais socorro;
 Oh! ditoso sofrer, que lucrar pode
 A glória dos teus braços!
 (Lira V, parte 2)

Como podemos ver nesses excertos, o poeta revela os seus sofrimentos de amor: “O sangue gelou-se”, “A língua prendeu-se”, “[...] a chaga / Que abriste no peito”, “Ele [Amor] me diz que sofra, senão morro”, “Oh! ditoso sofrer [...]”. Verificamos, assim, um *resíduo* do imaginário medieval amoroso numa obra árcade brasileira, isto é, em outro espaço e em outro tempo. Não estamos falando mais de Europa, mas de Brasil, nem nos estamos referindo mais à Idade Média, mas ao século XVIII. Mesmo assim, encontramos resíduos medievais em meio ao imaginário

árcade, do qual faz parte *Marília de Dirceu*. O Arcadismo prega a contenção dos sentimentos, em função de uma busca pela razão, o que notamos que está impregnado de remanescências medievais nas líras de Gonzaga.

Obviamente não temos em *Marília de Dirceu* a coita de amor exatamente igual à coita trovadoresca, afinal, houve uma *hibridação* entre várias culturas até que o imaginário medieval chegasse ao século XVIII brasileiro. Por isso, no poema de Gonzaga a coita de amor está revestida de elementos árcades, o que possibilitou a sua adaptação aos novos tempo e espaço e a sua consequente sobrevivência, como um resíduo dotado de vigor, no novo contexto, por meio de um processo de *cristalização*.

Essa consciência da continuidade dos modos de pensar, isto é, dos imaginários, da dinâmica dos tempos, dos espaços e das estéticas literárias, amplia o nosso horizonte de pesquisa, pois percebemos que a Literatura não vive isolada de outras áreas e que nós, quais seres humanos, e, portanto, seres históricos que somos, não vivemos isolados do restante do mundo e de tudo o que já foi vivido pela humanidade. Somos fruto do nosso passado e agimos sobre ele, assim como estamos construindo um futuro que será, primeiramente, baseado nesse passado. Isso torna o homem mais humilde e refém dos estudos literários como meio de descobrimento de si mesmo. Por isso a Literatura é tão importante, pois responde a uma necessidade do ser humano, o autorreconhecimento. E, conforme demonstrado neste breve trabalho, a Teoria da Residualidade é uma ferramenta bastante eficaz para tal estudo, na medida em que revela ao homem – agente e produto da Literatura – as suas próprias raízes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRANCO JÚNIOR, Hilário. “O Fogo de Prometeu e o Escudo de Perseu. Reflexões sobre Mentalidade e Imaginário”. In: *Signum: Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais*, n. 5, 2003 (Homenagem a Jacques Le Goff). p. 73-115.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio - São Paulo - Fortaleza: ABC Editora, 2004.
- MOISÉS, Massaud. “Vestígios da Idade Média na ficção romântica brasileira”. In: *ANAIS: IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Ângela Vaz Leão; Vanda de Oliveira Bittencourt (Org.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- PONTES, Roberto. *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado), s/d.
- PONTES, Roberto. “Residualidade e mentalidade trovadorescas no *Romance de Clara Menina*”. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 1999, Rio de Janeiro. Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 513-516.

PONTES, Roberto. “O viés afrobrasílico e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida no II Encontro de Professores Africanos de Língua Portuguesa. SP, USP, 2003. p. 56-67.

PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06*. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

SARAIVA, Antônio José. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 1998.

SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. “Imaginário”. In: _____. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 213-218.

SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: EDUFSC, 1995.

WILLIAMS, Raymond. “Dominante, Residual e Emergente”. In: _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-129.

^{ix} Usamos neste trabalho o conceito de *imaginário* utilizado pelo historiador Hilário Franco Júnior, em seu trabalho “O Fogo de Prometeu e o Escudo de Perseu. Reflexões sobre Mentalidade e Imaginário”, que segue os pensamentos do historiador francês Jacques Le Goff, na terceira fase da *Écolle des Annalles*.

^x Termo inicialmente usado para referir-se ao que atualmente se entende como *imaginário*. A evolução do conceito de *mentalidade* seguiu a linha da *Écolle des Annalles*, sobretudo na figura de Jacques Le Goff, que percebeu a *mentalidade* como algo mais amplo, abrangente, mais geral e estático do que o *imaginário*, como depois salienta o historiador brasileiro Hilário Franco Júnior.

A MORTE DE OFÉLIA NAS ÁGUAS: REFLEXOS E RELEITURA DA PERSONAGEM DE WILLIAM SHAKESPEARE NA POESIA DE HENRIQUETA LISBOA.

Marcia de Mesquita Araújo¹⁶

Resumo

Este ensaio pretende mostrar como o processo intertextual utilizado por Henriqueta Lisboa em suas referências a Ofélia, personagem de *Hamlet*, de Shakespeare, e sua loucura e “morte”, contribuem para consolidar a ideia de que a poesia instaura uma proliferação de sentidos, que não podem ser objetivamente delimitados como pretendem os olhares tradicionais de explicação da poesia. Para tal, partimos da leitura do poema “Ofélia” da poeta mineira e da sétima cena do ato IV da peça *Hamlet*. Apoiado, no pensamento de Júlia Kristeva (1974), Emmanuel Levinas (1994), sobretudo Maurice Blanchot (1987), dentre outros que contribuem com uma análise geral da literatura e da arte, buscamos refletir a respeito da loucura da personagem, evocada pelos textos literários, e como essa loucura sugere um rompimento do texto poético com o racional, o finito, o compreensível, conduzindo o olhar do analista a um estranhamento do poema, para além de sua competência crítica racional.

Palavras-chave

Poesia pura; Intertextualidade; Morte; Rompimento; Contemporaneidade.

Abstract

This paper intends to show how the intertextual process used by Henriqueta Lisboa in her references to Ophelia, character of Shakespeare's *Hamlet*, and to her madness and "death", contributes to strengthen the idea that poetry founds a proliferation of senses that cannot be objectively delimited as the traditional "explainers" of poetry intend to. For this purpose, we have read the poem "Ofélia", by the Brazilian poet, and compared it to the seventh scene of the fourth act of *Hamlet*. Based on the thinking of Julia Kristeva, Emmanuel Levinas and above all Maurice Blanchot, among others that contribute with a general analysis of literature and art, we are seeking to reflect on the character's madness, evoked by the literary texts, and on how this madness suggests a break of the poetic text with the finite, the rational, the comprehensible, leading the analyst's look to find the poem quite strange, beyond its critical rational competence.

Keywords

Pure poetry; Intertextuality; Death; Rupture; Contemporaneity.

16 Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

"Louco, como o vento a travar batalha com o mar".

Shakespeare.

A leitura é um processo complexo e bastante abrangente que faz rigorosas exigências ao nosso cérebro, à nossa memória e às nossas emoções sem deixar de envolver a experiência de vida dos leitores. É fundamental, pois é através dela que adquirimos o conhecimento do assunto, da língua e dos modelos de texto. É ao lado dela que vamos construindo uma intimidade muito grande com a língua escrita e que internalizamos as suas diferentes estruturas, os gêneros, os diversos tipos de discursos e suas infinitas possibilidades estilísticas. É com ela que vamos enriquecendo a nossa memória, o nosso senso crítico e adquirindo conhecimento sobre os mais diferentes assuntos acerca dos quais se pode escrever.

Nossa forma de ler e nossa experiência com os mais diversos textos de vários autores influenciarão de muitas maneiras nossos procedimentos de escrita. O leitor passa a ser, durante o processo de leitura, tão decisivo para o caráter do discurso quanto quem o produz porque nem tudo que o enunciado deixa ou faz entender se acha explícito nele, pois parte do seu sentido já está no conhecimento do leitor. Um texto traz em si marcas de outros textos, implícita ou explicitamente, e essa ligação entre textos pode ser de uma simples citação ou até de uma paródia completa. Essa associação é prevista pelo autor e deve ser feita pelo leitor, na proporção em que partilhem conhecimentos.

Assim, pensar a intertextualidade nos leva a buscar conceitos possíveis e prováveis que podemos encontrar acerca dessa palavra, o Houaiss, ao definir o termo, nos diz que:

substantivo feminino. Rubrica: literatura. **1** superposição de um texto literário a outro; **2** influência de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida, e que gera a atualização do texto citado; **3** utilização de uma multiplicidade de textos ou de partes de textos preexistentes de um ou mais autores, de que resulta a elaboração de um novo texto literário; **4** em determinado texto de um autor, utilização de referências ou partes de obras anteriores deste mesmo autor. (HOUAISS, 2009, verbete "Intertextualidade")

A intertextualidade pode ser a elaboração de um texto novo a partir de um já existente, é o que chamamos de “diálogo” entre os textos. Para se entender melhor a palavra, partimos de sua etimologia, o prefixo *inter* é um prefixo latino, se refere à noção de relação (entre), logo, a intertextualidade é a propriedade dos textos se relacionarem. Ela acontece quando há uma referência explícita ou implícita de um texto em outro, através de uma citação, de um fragmento, de uma imagem alusiva, de uma palavra, e pode ocorrer com outras formas além do texto, como a música, a pintura, um filme, em suma, toda vez que uma obra fizer alusão à outra ocorre a intertextualidade. Por isso é importante para o leitor o conhecimento de mundo, um “saber” prévio, para reconhecer e identificar quando há um diálogo entre os textos.

A noção de multiplicidade de vozes surgiu com o filósofo da linguagem, Mikhail Mikhailovich Bakhtin^{xi}, na década de vinte do último século, lançou a ideia de polifonia, empregando o conceito na análise da ficção dostoievskiana (textos que inspiraram as reflexões bakhtinianas acerca da polifonia) e sugerindo que a mesma colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autoral. Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita.

Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos. Em suma, na concepção bakhtiniana de linguagem, “todo discurso, por meio de várias direções ou em seu caminho até o objeto, encontra-se com outros discursos e participa com eles de uma interação viva e intensa. É, pois um fenômeno inerente a qualquer e todo discurso.” (BAKHTIN, 1988, p.88)

Foi então que, a partir dos estudos bakhtinianos, Júlia Kristeva^{xii} direcionou todo esse universo do dialogismo e deslocou a tônica da teoria literária para a produtividade do texto. Como conterrânea de Roland Barthes alguns teóricos atribuem a ele a difusão do nome e dos trabalhos de Mikhail Bakhtin até então pouco divulgados devido ao ambiente opressivo em que se deram suas pesquisas e sua vida na Rússia. Deste modo, Kristeva cunhou o termo intertextualidade divulgado na famosa revista *TEL QUEL*: “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto” (*Poética* nº27, p.45-53.)

E Kristeva continua: — a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais (KRISTEVA, 1974) — a tarefa da semiótica literária consistirá em encontrar os formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras no espaço dialógico do texto. Ainda nas palavras de Júlia: em lugar da noção de Intersubjetividade, instala-se a de “Intertextualidade” e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. Dessa forma, Kristeva contribuiu para substituir a ideia bakhtiniana de várias vozes dentro de uma locução pela noção de muitos textos dentro de um texto, posteriormente esse termo foi difundido por Roland Barthes, que considerava a intertextualidade um sinônimo de dialogismo.

A intertextualidade foi um foco de estudo no campo da literatura através das citações textuais, como sendo a inclusão de um texto em outro, para efeitos de reprodução ou transformação, e hoje podemos perceber esse termo empregado não só à literatura como a outras produções textuais, imagéticas e midiáticas, por exemplo; mas pensemos no que ela tem a ver com os atuais estudos da (na) literatura.

É inegável a percepção de que existe uma consonância entre intertextualidade e

modernidade, como afirma Affonso Romano de Sant'Anna:

Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc.20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a intertextualidade é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos intertextuais testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos. (SANT'ANNA, 1985, p.7)

Considerando a intertextualidade, Umberto Eco afirmou: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda história conta uma estória que já foi contada” (ECO, 1976, p. 20). Muito se aproximam essas concepções de intertextualidade tanto em Romano quanto em Eco, o que nos permite pensar que tanto a intertextualidade está presente na literatura há muito tempo como a partir de tais conceitos podemos definir o texto como não sendo único, fechado e de sentido centralizado, mas possuindo, como alicerces, outros textos: “os livros sempre falam sobre outros livros”, “a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (ECO, 1976, p. 7).

Ora, a intertextualidade é uma relação de textos, discursos, diálogos, destarte podemos pensar que é uma interrelação de vozes, que remete à polifonia. Em um texto podemos estudar a relação de copresença de outro texto, ou tema alusivo, mas também em várias vozes contidas nesse texto que nos remetem às várias possibilidades, às varias interpretações que se instalam no interior desse texto, tanto para defini-lo quanto para não defini-lo, e eis que adentro numa questão muito delicada, pois se sugiro que também há a possibilidade de não defini-lo, isso não deve soar como algo negativo, mas especialmente positivo, haja vista que essa “impossibilidade” de definição é algo muito bem acolhido pela literatura contemporânea, pois essa ideia de indefinição, de obscuridade, de não limitação, de indeterminação, de não verdades, de fragmentação, tudo isso está ligado a uma concepção de literatura contemporânea, a uma noção de riqueza do texto, de desdobramento de possibilidades, e é sob esse viés que se desenvolve esse trabalho.

Ainda sobre Affonso Romano, sobre a intertextualidade, este divide um novo texto em “paródia” ou “paráfrase”. O escritor define a intertextualidade como “dizer-se a mesma coisa com outras palavras”, ou seja, fazer-se a reescritura de um texto. Ele faz distinção entre a “intertextualidade das semelhanças” e a “intertextualidade das diferenças” (ECO, 1976, p. 38-39). No primeiro caso manifesta-se adesão ao que é dito no texto original; no segundo, representa-se o que foi dito para propor uma leitura diferente e/ou contrária. A repetição pura e simples, bem como a paráfrase, pertence ao primeiro tipo; já a paródia, a ironia, a concordância parcial são exemplos do

segundo tipo.

Julia Kristeva nos dá um conceito clássico de intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (ECO, 1976, p. 64). A autora esclarece que essa relação entre os textos se dá unicamente através do conhecimento amplo e diversificado de cada produtor/leitor com a finalidade de produzir continuamente, em aspectos sequenciais a elaboração de seu texto em um processo amplo e diversificado.

A intenção deste ensaio é demonstrar que a utilização da intertextualidade, ao invés de contribuir para que haja uma maior determinação do “sentido” do texto, o que ocorre na realidade é uma maior dispersão, ligada à água, à loucura, à morte do tempo cronológico, linear etc.

Ao considerar as implicações que Kristeva descortina no processo intertextual, torna-se mais fácil compreender as relações entre o *Hamlet* de Shakespeare — que Harold Bloom chamou “poema ilimitado” — e o poema de Henriqueta Lisboa, que deflagra nossas considerações sobre uma visão contemporânea do próprio texto poético.

É emblemático o que a psicanalista búlgara sugere na seguinte frase:

Ela pode ser ao mesmo tempo um melancólico momento de crise, a perda da voz e do significado, uma origem vazia e deslocada, e a conquista rebelde de uma nova expressão polimorfa contra qualquer identidade improdutiva ou linearidade totalitária. (KRISTEVA, 1974, p. 1-2)

Temos então a sugestão de que o texto — e o intertexto — dialogam para produzir um não-dito, ou interdito, uma espécie de neurose escritural, um deslocamento constante de possibilidades, uma subversão da linearidade, tudo isso a serviço de “um processo contínuo de significação” em ebulição entre as diversas camadas de significantes em sua “pluralidade semiótica”.

Aludir a Ofélia é pensar em *Hamlet* como poema ilimitado, cujo sentido “próprio” não se deixa apreender, e é pensar em Hamlet, um ser dotado de ambivalência extraordinária, cuja gama de possibilidades de caráter e dimensão humana oscila entre o mais alto e o mais baixo. Afinal,

Hamlet é um ser rastejante e imundo ou um pensador divino das profundezas da alma humana? Ofélia, a que alude o poema de Lisboa, é um ser oscilante e imprevisível, conforme assinala Bloom:

O contraste entre a "morte lodosa" e a visão da jovem ensandecida, flutuando e cantando velhas canções, provoca uma ressonância sublime, semelhante à percepção de Hamlet, de ser ele mesmo, igualmente, tudo e nada, "infinito em faculdades" e "quintessência do pó". A adorável Ofélia "anjo de bondade", parece entoando uma canção, compondo uma imagem nem tanto de vítima, mas do poder de evocar a beleza singular, característico da linguagem shakespeariana. (BLOOM, 2004, p. 52)

Bloom afirma que Ofélia, assim como Hamlet, é uma construção linguística da genialidade de Shakespeare, construção ambígua, rica em possibilidades, como a própria poesia. Ofélia em si é um ser que escapa às determinações de leitores e críticos, faz sua história ser entretecida, ou entrelaçada, como a "realidade transverbal da psique" mencionada por Kristeva.

O poema de Henriqueta Lisboa ressoa essa loucura, que associamos ao texto poético, reiterando ainda a concepção de Kristeva: "As a neurotic person on the couch, the poetic text is full of unspoken words, dual signs, nonsenses that force the analyst--reader to follow the truth of a singularity." (KRISTEVA, 2011, p. 8)^{xiii}. Para a psicanalista búlgara, o que pode parecer um aspecto frágil do texto, "sua perda de significado, unidade titubeante ou hesitante, percepção negativa", acaba por tornar-se sua grande força, sua riqueza maior, ao abrir possibilidades infinitas evocadas pelo intertexto, como um sortilégio que o texto literário coloca diante do leitor, que é forçado a se afastar de sua necessidade de completude, de totalidade, fazendo aflorar o que ela chama "fratura de subjetividade". Mediante esse processo, a referencialidade estereotipada é suspensa pelo olhar que se lança ao texto, ao poema, como a um enigma, que elimina nossa receptividade passiva. Como afirma Kristeva: "O enigma é subjetivo". Temos então aí a ideia de "processo semiótico", que coloca o texto como um cruzamento de sistemas simbólicos, como ocorre com o discurso da loucura. Quando Henriqueta Lisboa traz a Ofélia para sua poesia, o que é provocado aí é uma violenta subjetivação do texto poético, que se abre de tal forma que se torna intangível. A subjetivação, no caso, não é particularização (embora toda subjetivação acabe sendo uma particularização, na medida em que ela é uma escolha), mas dispersão (no sentido mais genérico, pois quando Kristeva fala de fratura de subjetivação, corresponde a uma mudança de direção, uma quebra da mesma), abandono de intencionalidade e autenticidade, considerando-se a noção de subjetividade fratural proposta do Kristeva.

Leiamos então o poema de Lisboa:

Ofélia

Um rio longo, verde escuro

sustém o corpo de Ofélia.
Longos cabelos emolduram
a forma branca, esquiva e débil
suspensa ao balanço da água.
Por entre espumas e sargaços
desabrocha o rosto de nácar.
Agora o busto de onda se ergue,
resvala o fino tronco, os membros
esvaem-se trêmulos, trêmulos.

Debruço-me sobre o rio
para salvá-la. E então me perco.
Meus olhos já não podem vê-la
nublados de bolhas e liquens.
Meus braços não mais a alcançam
hirtos do pavor da morte.
(LISBOA, 1983, p.171)

O rio que sustém o corpo de Ofélia é o mesmo que a tomará em seu enlace, o rio é o leito de vida e de morte, é o que recebe e o que devolve; em algumas culturas, especialmente as mais antigas, como a cultura celta, “os mortos eram depositados nas águas para seguirem seus caminhos ao longo das correntes” (SAINTINI apud BACHELAR, 1989, pp. 73-74)^{xiv}, para onde ninguém sabe, mas a partir daquele momento, o morto, o corpo já tinha um destino, um destino não claro, não identificável, mas estava na simbologia, tanto da morte quanto das águas, a renovação, uma passagem infinita e obscura.

O corpo de Ofélia, franzino, débil e pálido, corpo frágil como a pétala de uma margarida, alva como as nuvens em dias de sol veemente, assim era o corpo flutuante de Ofélia, que num instante primeiro flutuava nos braços do rio, enquanto seus cabelos a emolduravam em sua forma, enquanto suspensa ao balanço das águas.

As águas, tema comum e recorrente que simboliza vida, mas também simboliza morte, a obscuridade das incertezas das águas leva a muitas interpretações a respeito desta simbologia, e podemos encontrá-las como tema recorrente tanto na literatura, quanto na psicologia, muito relacionada aos temas oníricos, bem como na filosofia.

Falar das águas é falar do desconhecido, de significações múltiplas e variadas, é buscar relações entre interno e externo, entre vida e morte; Thales de Mileto (625 - 548 a.C.), considerado o primeiro filósofo da história da filosofia ocidental, fundador da escola jônica, e o iniciador da indagação racional sobre o universo, acreditava que a água “fosse a origem de todas as coisas”, por exemplo.

A água em que Ofélia está suspensa balança, e demonstra com suavidade o embalo do corpo que se perde, resvalando-se, esvaindo-se trêmulos os membros; é um corpo que se perde, ou que se funde ao seu elemento comum: a água. Nada pode salvar Ofélia, ninguém poderá mais salvá-la, nem a voz do poema ao debruçar-se sobre o rio poderá resguardar Ofélia, nem de sua loucura, nem de sua (in)finitude. Finitude em relação à vida corpórea e terrena, infinitude em relação ao que

não se pode denominar com precisão depois do estágio da morte.

A poeta não pode salvar Ofélia, nem a voz poética, pois esta já está destinada aos devaneios, à não razão, à intuição, à subjetividade; na face de Ofélia o sono profundo, nos braços hirtos da voz poética, ninguém pode salvar Ofélia. E para que salvá-la? De que e de quem salvá-la, dos devaneios? Da loucura causada pela morte do pai e pela ausência do seu amado? Debalde a salvariam, não se pode salvar uma personagem de seu destino já escrito e descrito, foi a mão shakespeariana que a vaticinou, o que resta à poesia é atribuir-lhe outras significações mais, inseri-la em novos contextos e subjetividades, para o florescer da poesia: a morte e a loucura de Ofélia.

Mas a morte de Ofélia não é a morte para a finitude, é a morte que renasce, que traz consigo a renovação, no caso pela complexidade da personagem, muitas renovações e ressignificações, simbologias imensuravelmente contidas em sua morte, em suas águas, em sua face serena que sonha, enquanto um anjo lhe enxuga as tranças e a recolhe, a adverte da inanidade de tudo. Mas que inanidade seria essa? Apenas a da matéria, corpo físico?

A explicação para sua morte, ou seu sono profundo, cai no vazio, pois jamais se poderia dizer o que a levou às profundas águas, uma distração, um suicídio, a loucura? Nem mesmo a poesia poderia afirmar algo, essa não é sua tarefa, mas sim a de (re)significar, a de devanear, assim como Ofélia, calar para ouvir o diálogo do silêncio, o silêncio contido em si mesma agora explicitado, assim como tapar os ouvidos para que ao destapá-los se possa ter a sensação de ter aguçado momentaneamente mais o sentido da audição.

E em meio a esse silêncio que fala, mas não com a fala do cotidiano, do senso comum, mas com seu diálogo com a morte, as águas, a loucura, Ofélia vai se eternizando, enquanto a voz do poema dispersa-se, desaparece. Agora Ofélia é própria poesia, é o domínio literário.

Podemos pensar que a morte de Ofélia é que lhe garante a loucura, e se assim pensarmos, podemos pensar também na suspensão do tempo, a morte é, nesse caso, a suspensão do tempo, suspensão essa proposta por Levinas como a obscuridade do tempo de morrer, que ele chama *l'entretemps*, e que não deve ser entendido como um corte no contínuo do tempo, mas como um intervalo vazio:

Le temps-même du "mourir" ne peut pas se donner l'autre rive. Ce que cet instant a d'unique et de poignant tient au fait de ne pas pouvoir passer. Dans le "mourir", l'horizon de l'avenir est donnée, mais l'avenir en tant que promesse du present nouveau est refusé — on est dans l'intervalle, à jamais intervalle. (LEVINAS, 1994, p. 123)^{xv}

Essa suspensão é o tempo da literatura, o tempo sem tempo, a morte da morte, sendo que a segunda morte à qual me refiro é a morte do sentido, da lógica, do tempo articulado, da vida “real”. Ao se matar a morte do sentido do real, o que permanece e o que se eterniza é o domínio

literário, que é sonho, delírio, enquanto o anjo que enxuga os cabelos de Ofélia lhe diz que “tudo” é inanidade.

Vamos pensar em inanidade; segundo Houaiss, inanidade é "vaziez da matéria, conteúdo ou atividade, vacuidade, sinonímia de lacuna." (HOUAISS, Dicionário eletrônico, "verbete inanidade") O vazio da matéria, a matéria como o depósito, container de algo, da alma (da subjetividade) se pensarmos na matéria física, o vazio da lógica, do sentido, se pensarmos no literário, o que me leva à voz poética. Seria ela a voz da permanência, da linearidade, da estrada real? Sim, pois é a voz poética que tenta salvar Ofélia da morte, e trazê-la para a vida “real”, mas seus braços não a alcançam, pois Ofélia não está na ordem do “real”, não está na ordem da razão, nem da lógica, não se pode trazer Ofélia da obscuridade, da loucura para a razão, e assim, a voz falha em seu intento. E ao falhar, ela se perde. Seus olhos nublam, ela vai-se tornando obscura, parece participar dessa morte, que podemos pensar na morte do tempo linear. Mas ela resiste, a razão resiste, tem medo da morte, seus braços não mais alcançam Ofélia, hirtos de pavor da morte, e ao final, Ofélia é abandonada à própria sorte. E Ofélia, longe, salva-se da lógica, da razão, do tempo cronológico. Ofélia se eterniza, e a voz que tentou resgatá-la desaparece, como se a própria poeta sugerisse que o poeta “humano” tem que sucumbir ao anjo para que a poesia se faça.

Assim é a concepção estética e ideológica da poesia de Henriqueta Lisboa, distante da ordem cronológica das coisas, do tempo linear, libertada das formas elementares da paixão, como menciona em seu ensaio “Poesia pura”, do livro *Convívio poético*, e retornemos a ele para aclarar sua concepção de poesia pura:

Seja como for, libertada das formas elementares da paixão (que não são formas criadoras), do juízo afeito a discernir o real do irreal (impróprio à beatitude poética), da cópia servil das coisas, da lógica prosaica, da eloquência oratória, do anedótico, purificada em suma, organicamente, a poesia atinge seu mais elevado estágio, um mundo de perspectivas extraordinárias, onde impera a intuição. (LISBOA, 1995, p. 81)

Ofélia é a própria imagem da poesia pura, sua configuração primeira, a pureza de Ofélia é a pureza da poesia que Lisboa concebe.

O DIÁLOGO DA LOUCURA, DA MORTE, DA ARTE

Este pequeno trecho da peça *Hamlet*, cena sétima, ato IV, que conta a morte de Ofélia nas águas, é que nos levou a pensar com delicadeza na questão da intertextualidade, especialmente, na concepção de Kristeva. Leiamos a cena sétima, então:

Onde há um salgueiro que se inclina sobre o arroio
E espelha as folhas cinza na corrente vítrea,
Ela fazia umas grinaldas fantasiosas,
Tecendo as folhas do chorão com margaridas,

Ranúnculos, urtigas, e as compridas flores
De cor purpúrea que os pastores, sem modéstia,
Chamam com um nome forte, mas que as nossas virgens
Conhecem, castas, como “dedos-de-defuntos”.
Galgando a árvore com o fim de pendurar
Essa coroa vegetal nos ramos pensos,
Maldoso um galho se partiu, e ela tombou
Com seus troféus herbóreos no plangente arroio.
Abriram-se-lhe em torno as vestes, amplamente,
Mantendo-a à tona qual sereia, por instantes:
E ela cantava trechos de canções antigas,
Como que sem noção do transe em que se achava,
Ou como criatura que, nascida na água,
A esse elemento fosse afeita. Mas, em breve,
As suas vestes, já embebidas e pesadas,
Levaram a infeliz, do canto melodioso
Para lodosa morte.
(SHAKESPEARE, 1954, p. 195-194)

A intertextualidade presente no texto poético de Lisboa imediatamente nos remete ao texto shakespeariano, em que a morte de Ofélia nas águas é o tema principal.

Temos, em ambos os textos, versos que se aproximam na forma poética, se pensarmos na Ofélia já não teremos somente a alusão, mas uma intertextualidade clara e pulsante.

A cena de *Hamlet* nos remete a uma Ofélia morta, morta nas águas obscuras, para dar vida à mesma Ofélia de Lisboa, pois, ao percebermos essa intertextualidade damos vida ao texto ao qual Lisboa nos reporta: o texto do poeta e dramaturgo inglês. Vejamos, nós como receptores é quem incorporamos vida a essa obra, já que a trato como “resultado da minha leitura” e assim é para cada receptor, pois a obra não permanece estagnada, pelo contrário, como ela toma vida a cada leitura através dos anos, ela está se atualizando a cada leitura de seu receptor, são essas leituras, de indivíduos diferentes, com olhares diferenciados, que lhes garantem uma “metamorfose” totalmente desvinculada do tempo, assim como afirma Zilberman que, “como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária a sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo” (ZILBERMAN, 1989, p. 33).

A leitura de determinada obra pode variar de leitor para leitor, já que cada um deles faz uma leitura pessoal, carregada de interpretações e relações intertextuais diversas, de acordo com a experiência do receptor.

A água nas leituras dos textos apresentados nos remete a certa obscuridade, não sabemos de certo se as águas recebem a vida “real” de Ofélia ou se a leva; se a recebe, então podemos pensar em um corpo como elemento fundindo-se a outro elemento; e se pensamos que a água a leva, aí temos a configuração do desconhecido, da morte, mas a morte é esse desconhecido, ao serem jogados os despojos humanos às correntezas dos rios, lembrando os celtas, não temos aí uma finitude, mas uma indeterminação: para onde vai o corpo? O que ocorre com este corpo? A morte nas águas parece uma viagem, uma viagem desconhecida, é assim como a arte, nos diz

Levinas, “a arte se opõe ao conhecimento, é um cair da noite, uma irrupção da sombra” (ZILBERMAN, 1989, p. 33).

Essas noções podem ser associadas à literatura contemporânea, ela não está ligada à ideia de verdade inquestionável, a pressupostos determinantes, por isso ela não pode ser enquadrada na razão preconizada pela herança iluminista.

A ideia de morte é que nos leva a refletir sobre essa intertextualidade e a travarmos um diálogo direto com a arte, com a literatura contemporânea, pois a relação do cadáver, segundo Blanchot (1987), com este mundo se dá por meio da perda de seu valor de uso e de verdade, assim como o objeto que ao quebrar-se perde sua função, consoante nossa leitura do poema "Acidente", de Henriqueta Lisboa, abaixo transcrito:

ACIDENTE

Quebra-se o púcaro de fino
Cristal vibrante contra lájea:
Restam avelórios feridos.

Do vento escuto o balbucio
Por entre os galhos das árvores.
Percebo-lhe o timbre, o ritmo.
Porém não as palavras:
Interceptadas, interceptadas.
(LISBOA, 1993, p.191)

Pensar no título, na palavra *acidente* é pensar em um acontecimento fortuito que muda os rumos previstos das coisas. No caso, o acidente remete à quebra do púcaro no primeiro verso. O púcaro é um utensílio, e este, particularmente, é um belo utensílio de “fino cristal vibrante”, o *dulce et utile* de Horácio^{xvi}, deleita-nos com sua bela imagem em fino cristal e tem sua serventia, sua utilidade. Seu choque com a superfície duríssima o estilhaça completamente: “restam avelórios feridos”. Avelórios são cacos, vidrilhos, desprovidos de sua forma e funcionalidade originais. Os avelórios feridos são fragmentos que não servem mais para compor a lógica ditada pela razão.

O significante “avelório” nos remete ainda, foneticamente, à ideia de lamento por uma perda, por semelhança com “velório”, especialmente pela companhia do adjetivo “feridos”. Morte, perda, destruição. Mas quem morre? Apenas um púcaro? Em verdade, nesse universo de privação, de extravio, de ausência, o acidente mata a integridade da palavra, desviando-a para outras funções que não as usuais, tornando-a poesia. Penetrar no espaço literário é invadir o tempo do desamparo, da renúncia aos ídolos e à ordem, da corrupção da palavra apaziguadora e estável.

Abandonam-se os cacos, surge o vento, cujo som é um balbucio, algo sem um sentido definido, que lembra a fala do oráculo, a fala do sagrado, aqui identificada à fala poética. Seu rumor não edifica, não se liga às ruidosas necessidades mundanas, impregnadas de história. O percurso do

vento, também por acidente, é constantemente desviado pelos galhos das árvores que se interpõem em seu caminho. O balbucio é percebido em seu ritmo e em seu timbre, ou seja, em seu significante, que não aponta para um rumo semântico estabelecido.

Os dois últimos versos insinuam signos enlouquecidos: as palavras são interceptadas em sua função de significar, o caminho estável entre o significante e o significado tem seu curso interrompido, desviado, sequestrado. Agora sabemos que a poeta refere-se à linguagem artística, que não consegue mais ser bela e útil como queria Horácio; agora percebemos que o acidente com o púcaro, a morte do belo utensílio, e o caminho insano do vento são imagens de uma mesma grande ideia, de um código muito especial: a linguagem poética. O púcaro morre, sim, perde seu valor de uso para inaugurar novas possibilidades. A tarefa da poesia, portanto, é outra, ligada justamente ao desvencilhamento das tarefas.

O corpo então é a imagem de nada, torna-se neutro, assim essa imagem de nada se relaciona às imagens veiculadas pelo texto literário em sua fabulação da impossibilidade. Não há mais a ligação entre significante e significado, pois esse caminho instável é interrompido pelo acidente. A vida real de Ofélia é interrompida pelo “acidente” da loucura, assim como a linguagem artística cessa de ter uma função clara, delimitada, tornando-se a própria incompreensão, ela que não atende mais aos ideais clássicos horacianos do *dulce et utile*. O que produz a quebra da “vida real” de Ofélia é a imagem de uma ideia, de um código muito especial: a linguagem poética.

E assim a loucura, a morte acontece, para tirar Ofélia do tempo lógico, linear, perde seu valor de ser e verdade para incorporar a linguagem poética, para inaugurar novos significados. A loucura desde então já a afasta do tempo linear.

Considera-se finalmente as concepções de intertexto não em um sentido de determinar certas interferências textuais, de diálogos com outros textos, como normalmente se pode dizer da intertextualidade, mas de demonstrar, através dos textos literários apresentados e dos autores citados, que a utilização da intertextualidade, ao invés de contribuir para que haja uma maior determinação do “sentido” do texto, propicia na realidade uma maior dispersão, dispersão essa que vimos ligada à água, à loucura, à morte do tempo cronológico e linear presentes na leitura subjetiva do poema Ofélia, tudo isso se ligando a certa concepção de arte, de literatura contemporânea, que abandona essa forma tradicional de se pensar arte e literatura, a ideia aí é de dispersão e não de centralização, de múltiplas bifurcações, que conduzem a possibilidades variadas, fora da lógica da metafísica ocidental.

Através dessa concepção podemos tecer um olhar que não esteja ligado à noção de verdade, a pressupostos determinantes, assim como Ofélia não pode ser enquadrada na ordem da razão, assim também como a arte não pode ser deslindada, e que se mantenha essa multiplicação de possibilidades.

Pensar Ofélia e sua interrelação textual, é pensar na arte, é pensar na poesia pura, Ofélia é a própria poesia pura, no sentido de que não pretende erigir verdades, nem afirmar nem informar nada, pura no sentido de ser tão hermética ao ponto de proliferar novos significados, ao contrário do que se possa pensar, mas admitir infinitas possibilidades, ressignificações, que permita uma imaginação contemplativa e pluralizada, numa visão contemporânea do texto poético.

Assim como Kristeva que se refere à intertextualidade como uma construção de um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p. 64) no sentido de absorção e transformação de outro texto, Ofélia, a poesia e a literatura se metamorfoseiam, e o que era da ordem da razão se quebra, assim como o púcaro contra a lájea, a loucura, a morte da personagem representa essa quebra da logicidade das coisas, para a construção de um novo olhar, indeterminado, mas plenamente liberto, independente, autônomo. Essa é a força da linguagem literária.

REFERÊNCIAS

- HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico**. SP: Editora Objetiva, 2009.
- BACHELAR, Gaston. **L'Eau et les Rêves**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. **Hamlet - poema ilimitado**. Rio de Janeiro. Objetiva, 2004.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “Nous Deux or a (Hi)story of Intertextuality.” **The Romantic Review** 93.1-2, (2002): 1-10. Acessado em 11 de junho de 2011.
- LISBOA, Henriqueta. **Flor da morte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004
- LEVINAS, Emmanuel. “La réalité et son ombre” In: **Les imprévus de l'histoire**. Tradução de Cid Ottoni Bylaardt. Paris: Fata Morgana, 1994.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

xi NOTAS

Mikhail Bakhtin foi um teórico russo e um dos primeiros a abordar a questão do dialogismo, das relações intertextuais entre obras e autores. Porém, estas relações dialógicas foram estudadas por ele somente em literatura e linguística, em obras de François Rabelais e Dostoiévski, abrindo o caminho para que outros teóricos, como Julia Kristeva e Robert Stam, aplicassem tais relações em outras mídias como o cinema e as artes plásticas.

- xii Julia Kristeva, nascida a 24 de junho de 1941 na Bulgária, é filósofa, crítica literária, [psicanalista](#), socióloga, [feminista](#) e, mais recentemente, [romancista](#). Vive na [França](#) desde meados dos anos 1960. É professora na [Universidade Paris Diderot](#). Kristeva se tornou influente na análise crítica internacional, [a teoria cultural](#) e feminista depois de publicar seu primeiro livro *Semeiotikè*, em 1969. Seu corpo considerável de trabalho inclui livros e ensaios que abordam [intertextualidade](#), a [semiótica](#), e [abjeção](#), nas áreas de linguística, teoria literária e crítica, [psicanálise](#), biografia e autobiografia, análise política e cultural, arte e história da arte. Junto com [Roland Barthes](#), [Todorov](#), [Goldmann](#), [Gérard Genette](#), [Lévi-Strauss](#), [Lacan](#), [Greimas](#), e [Althusser](#), ela permanece como uma das principais [estruturalistas](#), em que momento estruturalismo teve um lugar importante em [humanidades](#). Seus trabalhos também têm um lugar importante na [pós-estruturalista](#) de pensamento.
- xiii Tradução de Cid Ottoni Byllardt: “Como uma pessoa neurótica no divã, o texto poético está cheio de palavras não pronunciadas, signos ambíguos, contrassensos que forçam o analista-leitor a seguir a verdade da singularidade.”
- xiv Os celtas usavam de diversos e estranhos meios em face dos despojos humanos para fazê-los desaparecer. Despejavam seus mortos nos rios, entregues à correnteza, geralmente dentro de um esquife.
- xv Tradução de Cid Ottoni Bylaardt: “O tempo mesmo do morrer não pode se dar a outra margem. O que esse instante tem de único e de estarrecedor deve-se ao fato de ele não poder passar. No ‘morrer’, o horizonte do futuro é dado, mas o futuro como promessa do novo presente é recusado — está-se no intervalo, para sempre intervalo.”
- xvi Horácio, em sua *Epistula ad Pisones (Arte poética-1961)*, explica que a arte literária se constitui de dois princípios fundamentais, o *dulce* e *utile*. A literatura seria, então, ao mesmo tempo, doce e útil, prazer e conhecimento, diversão e saber, princípios que se complementam e se harmonizam quando se trata de uma obra de arte. Ou seja, a literatura, a poesia tem de servir para algo, servir para produzir prazer e saber ou conhecimento, ao mesmo tempo.

TRAÇOS RESIDUAIS DAS DÉCIMAS CALDERONIANAS NO ROMANCEIRO POPULAR DO NORDESTE BRASILEIRO, BASE DO *AUTO DA COMPADECIDA*¹⁷

Rubenita Alves Moreira dos Santos¹⁸

Resumo

Neste artigo pretendemos comentar duas assertivas do escritor Ariano Suassuna, sob a ótica da Teoria da *Residualidade*.¹⁹ Uma dessas afirmações diz respeito às estrofes décimas constantes nas obras de Calderón de la Barca. Encontramos marcas *residuais* dessa estrofe no romanceiro popular do Nordeste brasileiro. A segunda se refere à obra *Auto da Compadecida*, do referido autor, obra escrita com base em histórias e romances da citada região. Nosso propósito é analisar a *Compadecida* sob a ótica *residual*.

Palavras-chave

Romanceiro popular do Nordeste; Auto; Residualidade

Resumen

En este artículo nos proponemos comentar dos afirmaciones del escritor Ariano Suassuna, bajo la óptica de la Teoría de la *Residualidad*. Una de esas afirmaciones se refiere a las décimas, estrofas contenidas en las obras de Calderón de la Barca. Encontramos marcas residuales de su estructura en el romancero del nordeste de Brasil. La segunda se refiere a su trabajo *Auto da Compadecida*, basado en cuentos y novelas de esta región. Nuestro propósito es analizar la *Compadecida* bajo la óptica *residual*.

Palabras clave

Romancero del Nordeste; Auto; *Residualidad*.

17 □ O presente artigo é tributário da dissertação de mestrado intitulada “Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna”, escrita por Rubenita Alves Moreira e orientada pelo Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros no Curso de Mestrado em Letras, da Universidade Federal do Ceará (UFC).

18 Professora-tutora a distância dos cursos semipresenciais de Literatura em Língua Espanhola do Instituto UFC Virtual / Universidade Aberta do Brasil. Pesquisadora no Grupo de Estudos em Residualidade Literária e Cultural da Universidade Federal do Ceará – UFC, cujo teórico e líder é Roberto Pontes. Especialista em Formação de Tradutores. Mestre em Letras. E-mail: rubenita@ymail.com.

19 A Teoria da Residualidade foi sistematizada por Roberto Pontes, que estabeleceu o resíduo (residualidade) como o conceito fundante da pesquisa, e a cristalização, a hibridação cultural e a mentalidade como os conceitos operacionais que lhe são correlatos. O Grupo de Pesquisa dos Estudos de Residualidade Literária e Cultural, registrado na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFC e no CNPq, tem como um de seus objetivos formar pesquisadores na área da Literatura e da Cultura. Informações sobre o referido grupo de pesquisa podem ser encontradas no link <http://geresidualidade.blogspot.com.br/> como também no site do CNPq <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhepesq.jsp?pesq=4106866418468761>.

1. Considerações iniciais

Neste artigo pretendemos comentar duas assertivas do escritor Ariano Suassuna. Uma diz respeito às estrofes décimas constantes nas obras de Calderón de la Barca, das quais encontramos marcas *residuais* no romanceiro popular do Nordeste brasileiro. A segunda se refere à obra *Auto da Compadecida*, do referido autor, que foi escrita com base em histórias e romances de nossa região. Sendo o *Auto da Compadecida* baseado no romanceiro popular do Nordeste brasileiro e observando na obra suassuniana vários traços *residuais* que nos remetem ao Medievo ibérico, pretendemos analisar as marcas da literatura popular na *Compadecida* sob a ótica *residual*.

2. Aspectos *residuais* das décimas calderonianas no romanceiro do Nordeste brasileiro

Eu achava que havia uma afinidade, uma certa semelhança de espírito e de forma entre o romanceiro popular do Nordeste e o teatro de Calderón de la Barca. Que inclusive usa em certas estrofes, a estrofe décima, que os cantadores nossos usam aqui. (SUASSUNA, 2005b, p.71)

O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. (SUASSUNA, 2000, p.21)

Estas duas frases de Ariano Suassuna mostram o caminho que pretendemos trilhar no presente artigo. Ao constatar a semelhança entre o romanceiro popular do Nordeste e o teatro de Calderón de la Barca, Suassuna entrevê um *resíduo*, mesmo não utilizando este termo. A décima é estrofe muito usada pelos repentistas nordestinos, visto ser excelente para a glosa de motes. Ao falar desse tipo de estrofe, Suassuna (2005a, p.85) a explica:

O pessoal que não conhece a poética não sabe, mas a décima é uma estrofe com dez versos de sete sílabas. O primeiro verso tem de rimar com o quarto e o quinto, o segundo tem de rimar com o terceiro, o sexto e o sétimo têm de rimar com o décimo, e o oitavo, com o nono, quer dizer, você tem de improvisar e fazer essas rimas tudo ali, na hora²⁰.

Essa estrofe com rimas ABBAACDDC apresenta uma *estrutura residual* de estrofes usadas por Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) em obras como os dramas *La vida es sueño* e *Amar después de la muerte*, e o auto sacramental *El gran teatro del mundo*.

Em *La vida es sueño*, a cena II traz uma fala do Príncipe Segismundo com uma estrutura semelhante a quatro estrofes décimas, nas quais o último verso “¿Tengo menos libertad?” nos remete aos motes dos nossos repentistas. São elas:

20 □ Na contagem de sílabas poéticas em língua portuguesa, igual à contagem das demais línguas neolatinas: contamos as sílabas métricas até a última sílaba tônica do verso e desprezamos a sílaba ou sílabas átonas finais. Vale lembrar, no entanto, que o castelhano, tal qual o italiano, conta até à última sílaba de cada verso, se terminado por palavra paroxítona (grave, llana). Caso termine por uma palavra oxítona (aguda), conta-se uma sílaba a mais. Caso seja proparoxítona (esdrújula), deixa-se de contar a última sílaba átona.

<p>Nace el ave, y con las galas que le dan belleza suma, apenas es flor de pluma o ramillete con alas, cuando las etéreas salas corta con velocidad, negándose a la piedad del nido que deja en calma; ¿y teniendo yo más alma, tengo menos libertad?</p> <p>Nace el bruto, y con la piel que dibujan manchas bellas, apenas signo es de estrellas, gracias al docto pincel, cuando atrevida y cruel la humana necesidad le enseña a tener crueldad, monstruo de su laberinto; ¿y yo, con mejor distinto, tengo menos libertad?</p>	<p>Nace el pez, que no respira, aborto de ovas y lamas, y apenas, bajel de escamas, sobre las ondas se mira, cuando a todas partes gira, midiendo la inmensidad de tanta capacidad como le da el centro frío; ¿y yo, con más albedrío, tengo menos libertad?</p> <p>Nace el arroyo, culebra que entre flores se desata, y apenas, sierpe de plata, entre las flores se quiebra, cuando músico celebra de los cielos la piedad, que le dan la majestad del campo abierto a su ida; ¿y teniendo yo más vida tengo menos libertad? (CALDERÓN DE</p>
---	--

E na cena XIX, num monólogo de Segismundo, uma das estrofes décimas mais conhecidas de *La vida es sueño*:

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1636 /1995, p.85)

O uso da décima por Calderón não se dá apenas nessa obra, conforme podemos observar no diálogo entre o Lavrador e o Autor, transcritos do auto sacramental *El gran teatro del mundo*.

<p>O Lavrador fala sobre seu papel: Autor mío soberano a quien conozco desde hoy, a tu mandamiento estoy como hechura de tu mano, y pues tú sabes, y es llano porque en Dios no hay ignorar, qué papel me puedes dar, si yo errare este papel, no me podré quejar de él, de mí me podré quejar.</p>	<p>Ao que o Autor responde: Ya sé que si para ser el hombre elección tuviera, ninguno el papel quisiera del sentir y padecer; todos quisieran hacer el de mandar y regir, sin mirar, sin advertir que en acto tan singular aquello es representar aunque piensen que es vivir. (CALDERÓN DE LA BARCA, 1655/ 1982, p.108)</p>
---	--

Ao referir-se a esse tipo de estrofe numa entrevista para a Revista Fórum, Suassuna (2005a, p.85) recorda certa cantoria na qual um cantador chamado Heleno Belo estava a glosar motes e um

espectador gritou-lhe: “seu Joventino é ladrão”. O cantador, com presença de espírito, glosou:

Só deixando de glosar
embora seja um defeito,
quem glosa fica sujeito,
a ferir ou melindrar,
agora eu vou me arriscar,
ofendendo ao cidadão,
que com calma e educação,
podia ser meu amigo,
você diz, mas eu não digo,
seu Joventino é um ladrão.

Ao compararmos a glosa de Heleno Belo às estrofes décimas calderonianas, ficam claros os traços *residuais* que ela apresenta, inclusive na estrutura das rimas: ABBAACCDDC.

3. O Romanceiro popular do Nordeste brasileiro

A Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste. E a Literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos folhetos, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo, para demonstrar esta minha afirmação. O Romanceiro medieval ibérico é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como importantíssima manifestação literária que é [...]. (SUASSUNA, 1969, p.37-38)

Observemos que Suassuna fala da literatura popular brasileira, dos folhetos e do Romanceiro popular do Nordeste *versus* Romanceiro ibérico. Portanto, faremos um recorte histórico para observar o percurso da literatura de cordel, o qual a levou a ser reconhecida mundialmente como um símbolo da cultura popular do povo brasileiro, conforme opinião de Joseph M. Luyten (1987).

Antes de tudo, deve-se diferenciar *literatura de cordel* das manifestações poéticas do Nordeste brasileiro. Como lembra Luyten (1987), a literatura de cordel corresponde à parte impressa e representa menos de um por cento do conjunto dessas manifestações poéticas, no qual se inserem os repentes e os poemas cantados por violeiros, repentistas e trovadores.

Como bem disse Suassuna (1969), a Literatura popular brasileira possui, nos folhetos, “o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo”. A diversidade de temas é impressionante. Envolve figuras humanas, na função de herói ou anti-herói; animais e aspectos da vida em sociedade relacionados a aventuras, religiosidade ou casos de amor. Corroboramos a afirmativa de Manuel Diégues Júnior (1977) quando afirma ser difícil dizer por qual motivo esse ou aquele tema foi ou é escolhido pelo cordelista ou pelo repentista. “Suas razões nem sempre se podem fixar em definitivo, mas sem dúvida nenhuma se pode encontrar uma relação temática com a época em que surgem os temas”, adianta Diégues Júnior (1977, p.VII), para, em seguida, apresentar dois tipos fundamentais de temas:

Os temas tradicionais vindos através do romancero, conservados inicialmente na memória e hoje transmitidos pelos próprios folhetos — e aí se situam as narrativas de Carlos Magno, dos Doze Pares de França, de Oliveiros, de Joana d'Arc, de Malasartes etc.; e os temas circunstanciais, os acontecimentos contemporâneos ocorridos em dado instante e que tiveram repercussão na população respectiva — são enchenques que prejudicaram populações, são crimes perpetrados, são cangaceiros famosos que invadem cidades ou praticam assassinios, são também hoje, com a facilidade das comunicações, certos fatos de repercussão internacional. Temos assim os temas tradicionais de um lado; e de outro lado, os fatos circunstanciais, quando a literatura de cordel se transforma em jornal escrito e falado e em crônica ou fixação dos acontecimentos. (DIÉGUES JÚNIOR, 1977, p. VII).

Coincidem com essas palavras as lembranças do cordelista Zé Saldanha (2005). Em entrevista para Sérgio Villar, da revista *Preá*, Zé Saldanha rememora a literatura de cordel como porta-voz das notícias e dá o seguinte depoimento:

Pelas veredas e nuanças do sertão de antigamente, o cancionero popular levava repentes e cordéis. Não havia fatos ou acontecimentos que escapassem dos escritos ou das cordas de viola. “O cordel era tão importante no meu tempo que vivia por dentro das escolas, das igrejas, das fazendas; era uma beleza. Quando chegava a uma feira, eu era cercado de gente, um festival danado. Era só isso que havia!”. (...) Era nas feiras sertanejas onde o interiorano tomava conhecimento do mundo que o rodeava. Os cordelistas e cantadores eram porta-vozes das notícias. Ao declamarem seus costumes, alegrias e carências, perpassando por temas como política, religião ou a dramaticidade do cotidiano, sedimentavam valores e perpetuavam, em palavras escritas ou faladas, a história do Nordeste. As lendas, mitos e aventuras, próximas ao realismo fantástico, retratavam o imaginário nordestino. (SALDANHA, 2005, p.13).

Zé Maria de Fortaleza, Klévisson Viana e Arievaldo Viana também dão, em cordel, seus depoimentos, com relação a:

<p>a) “O que é Cordel”:</p> <p>É uma literatura Cujos temas hoje são Aproveitados na música Cinema e televisão No seu valor literário Está a sua expansão.</p> <p>Vai da história real Até as lendas e mitos E com essa aceção Escritores eruditos Com essa literatura Dão sequência aos seus escritos. (FORTALEZA, LIMA e VIANA, 2005, p. 2)</p>	<p>b) “De onde veio o cordel”:</p> <p>Não se sabe exatamente O cordel de onde veio Alguns afirmam que os mouros Lhe serviram de correio Até a Península Ibérica E de lá pra o nosso meio.</p> <p>Pois lá na península Ibérica Cordão se chama cordel Onde eram penduradas As folhinhas de papel Nascendo daí o nome Desta cultura fiel. (FORTALEZA, LIMA e VIANA, 2005, p. 3)</p>
---	---

Além dos temas já apresentados, há também os publicitários, como: *História do Armazém Couras e Chico Mutuca e Zé da Estrada, fregueses da Loja dos Rádios*, ambos de João Bandeira²¹; *Licor de jenipapo afrodisíaco Quixadá*, de Joaquim Batista de Sena; e *A história da máquina Singer*

21 Cf. Carvalho, 1994, p.89. Embora havendo citado João Batista como autor de *Chico Mutuca e Zé da Estrada, fregueses da Loja dos Rádios*, no tópico 4.1.3, Gilmar de Carvalho afirma ser de autoria de João Bandeira.

na tradição do bordado, de Pedro Bandeira, entre outros.

Razões não faltam a Ariano Suassuna (1969) quando afirma: “A Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica”. Assim demonstra Zé Saldanha. Assim demonstram Zé Maria de Fortaleza, Klévisson e Arievaldo Viana (2005). Assim demonstram tantos outros artistas populares, seja através de cantorias, repentes, seja através de xilogravura ou outro tipo de arte popular.

O percurso *residual* da literatura de cordel nordestina nos leva ao uso das “folhas volantes” portuguesas, das *hojas* ou *pliegos sueltos* espanhóis e dos *corridos* encontrados em vários países da América Espanhola, como México, Argentina, Nicarágua ou Peru. Como exemplo de *corrido* mexicano, transcrevemos três estrofes de *El fusilamiento del general Felipe Ángeles*, surgido na época da revolução mexicana, de autoria anônima.

En mil novecientos veinte,
señores, tengan presente,
fusilaron en Chihuahua
un general muy valiente.
.....
En el cerro de La Mora
le tocó la mala suerte,
lo tomaron prisionero
le sentenciaron a muerte.
.....
El reloj marca sus horas,
se llega la ejecución:
— Preparen muy bien sus armas
y tírenme al corazón.

Os *corridos* também são impressos em folhas volantes. No México, além do *corrido*, existe também o *contrapunteo*, uma espécie semelhante ao nosso desafio ou peleja. (DIÉGUES JÚNIOR, 1977, p.II).

Muitos autores atribuem a origem de nossa literatura de cordel às “folhas volantes” portuguesas. Essas “folhas volantes”, também chamadas “folhas soltas”, eram vendidas nas feiras, nas praças, nas ruas, nas romarias. Por vários séculos, devido a uma concessão por provisão régia, as folhas soltas foram vendidas exclusivamente por cegos, originando-se daí a denominação “literatura de cego”.

Os temas das folhas volantes lusitanas giravam em torno de fatos históricos, textos de autores consagrados, como Gil Vicente, ou narrativas tradicionais, como Princesa Magalona, Carlos Magno e Imperatriz Porcina.

Segundo Luyten (1987), a literatura popular surgiu no Ocidente, a partir do século XII. Nessa época, havia na Europa três importantes pontos de peregrinação: Roma (a Santa Sé), Jerusalém (a Terra Santa), e Santiago de Compostela. Em consequência dessas peregrinações, havia três locais de convergência dos romeiros: um em Provençe, no Sul da França, onde se reuniam os

peregrinos com destino à Terra Santa, antes da travessia pelo mar Mediterrâneo; outro, na Lombardia, no Norte da Itália, local por onde forçosamente os romeiros tinham de passar para chegar a Roma; e, o terceiro, a Galícia, lugar do santuário de Santiago e única região da Península Ibérica não ocupada pelos sarracenos.

Nesses locais concentravam-se poetas nômades, com suas novidades e poemas de aventuras, nascendo, de suas narrativas, a literatura popular medieval. “O que importa para nós é que esses núcleos vão tornar-se fontes de produção de cultura regional, transportada para o resto da Europa, por intermédio dos menestréis, trovadores e jograis, três categorias de poetas andarilhos”, complementa Luyten (1987, p.16-17).

Essas fontes de produção atravessaram o Atlântico, trazidas pelos colonos espanhóis e portugueses; aportaram na América; e encontraram solo fértil nas mentes dos repentistas e cantadores do Nordeste do Brasil.

Antes de passarmos para outro tópico, vale a pena registrar a opinião de Mário Souto Maior: “Dessas duas tradições — a da literatura popular ibérica em prosa e verso e a prática dos poetas improvisadores itinerantes do Nordeste brasileiro — nasceu a literatura de cordel nordestina” (SOUTO MAIOR, 1999, p.16).

4. Folhetos Populares do Nordeste no *Auto da Compadecida*

No presente tópico iremos analisar o *Auto da Compadecida* confrontando-o com os cordéis utilizados por Suassuna.

Inicialmente, faremos um resumo da obra: a peça é apresentada pelo personagem Palhaço. Na trama, João Grilo e Chicó, dois nordestinos pobres da zona rural, enganam a fome e a miséria inventando histórias e fazendo pequenos trabalhos temporários. São afeitos à mentira. Assim, mentem ao major Antônio Moraes, ao Padeiro e a sua Mulher adúltera, ao Sacristão, ao Padre e ao Bispo. Numa ocasião, dentro da igreja, encontram-se reunidos João Grilo, Chicó, o padeiro, os citados religiosos e o Frade, um homem bondoso a quem todos tratam com desprezo. Ouvem-se tiros e gritos de socorro. A Mulher entra agitada, comunicando terem o cangaceiro Severino do Aracaju e um comparsa invadido a cidade. A polícia havia fugido. Severino e Cangaceiro se dirigem à igreja. Ao encontrar o grupo, os cangaceiros matam a todos, com exceção do Frade e de Chicó. Severino é assassinado pelo segundo cangaceiro, iludidos ambos pelo plano de João Grilo. João Grilo fere o segundo cangaceiro e é por ele baleado. Ambos morrem. Os personagens vão a julgamento na corte celeste e têm que justificar suas vidas diante do Diabo – Encourado – e de Jesus – Manuel. João Grilo, para vencer o Encourado e conseguir a benevolência de Manuel, pede a

intervenção de Nossa Senhora. Assim, todos conseguem penas menores, o Purgatório, e João Grilo volta a viver.

Ariano Suassuna sempre afirmou, tanto em entrevistas quanto nas aulas-espetáculos, haver se inspirado nas histórias do Romanceiro popular do Nordeste quando escreveu o *Auto da Compadecida*. Portanto, é interessante relacionarmos as histórias do Romanceiro nordestino com os episódios vividos pela dupla João Grilo / Chicó.

A astúcia de João Grilo proporciona vários episódios ao *Auto*, como o do testamento do cachorro, o do gato que descome dinheiro e o da bexiga de sangue juntamente ao do instrumento musical, cujos poderes ressuscitam um falso morto.

No primeiro episódio, o do testamento do cachorro (SUASSUNA, 1955/2000, p.59-64), a mulher do padeiro pede ao padre que enterre seu cachorro e o faça rezando em Latim. O padre recusa terminantemente. João Grilo chama à parte o padeiro, seu patrão, e lhe diz ter arquitetado um plano para levar o padre a mudar de ideia. Em seguida, comenta com o vigário ter sido aquele cachorro muito inteligente. A prova era o fato de ter feito um testamento no qual havia incluído os nomes do padre e do sacristão: os dois herdariam uma boa soma em dinheiro, se lhe fizessem uma oração em Latim, quando do seu enterro. Tudo acontece conforme seus planos, tendo em vista a anuência do calculista vigário. Posteriormente, João Grilo inclui o bispo na divisão do dinheiro, a fim de evitar sua indignação com o referido enterro.

Esse episódio se baseia num folheto homônimo, fragmento de *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), transcrito em epígrafe no *Auto da Compadecida*. O cordel de Gomes de Barros narra:

Mandou chamar o vigário: / — Pronto! — o vigário chegou.
— Às ordens, Sua Excelência! / O Bispo lhe perguntou:
— Então, que cachorro foi / Que o reverendo enterrou?
— Foi um cachorro importante, / Animal de inteligência:
Ele, antes de morrer, / Deixou a Vossa Excelência
Dois contos de réis em ouro. / Se eu errei, tenha paciência.
— Não errou não, meu vigário, / Você é um bom pastor.
Desculpe eu incomodá-lo, / A culpa é do portador!
Um cachorro como esse, / Se vê que é merecedor (BARROS, 2005).

No segundo episódio, o do gato que descome dinheiro (SUASSUNA, 2000, p.87-90), João Grilo arquiteta a inclusão de seu nome no testamento do cachorro. Com esse intento, tenta vender um gato à mulher do padeiro. Antes disso, solicita a Chicó para este introduzir umas moedas no animal. Esse plano é tão bem sucedido quanto o anterior, pois a mulher, ao ver o gato descomendo as moedas, compra-lhe o raro e especial felino.

Essa trama se baseia na *História do cavalo que defecava dinheiro*, também de autoria de Leandro Gomes de Barros. João Grilo age com a mesma astúcia do compadre pobre, ao tentar vender um cavalo velho e magro ao compadre rico, o duque, na narrativa do cordelista:

Disse o pobre à mulher: / — Como havemos de passar?
 O cavalo é magro e velho / Não pode mais trabalhar
 Vamos inventar um "quengo" / Pra ver se o querem comprar.
 Foi na venda e de lá trouxe / Três moedas de cruzado
 Sem dizer nada a ninguém / Para não ser censurado
 No fiofó do cavalo / Foi o dinheiro guardado
 Do fiofó do cavalo / Ele fez um mealheiro
 Saiu dizendo: — Sou rico! / Inda mais que um fazendeiro,
 Porque possuo o cavalo / Que só defeca dinheiro.
 Quando o duque velho soube / Que ele tinha esse cavalo
 Disse pra velha duquesa: / — Amanhã vou visitá-lo
 Se o animal for assim / Faço o jeito de comprá-lo! (BARROS 2006).

O terceiro episódio das tramoias de João Grilo apresenta a história da bexiga de sangue juntamente ao do instrumento musical ressuscitador de defunto. Antes do enterro do cachorro, João Grilo tira a bexiga do animal e pede a Chicó para enchê-la de sangue, guardando-a dentro da camisa. Quando o cangaceiro Severino chega à cidade, a polícia foge. Severino mata a quase todos. Ainda estão vivos João Grilo e Chicó. João Grilo, para escapar da morte, promete presentear Severino com uma gaita especial, para o cangaceiro “nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer” (SUASSUNA, 1955/2000, p.106). Para comprová-lo, dá uma punhalada na barriga de Chicó, na realidade na bexiga, Chicó cai fingindo-se de morto. João Grilo sopra a gaita e Chicó volta à “vida”.

Esse episódio também é narrado por Leandro Gomes de Barros, na mesma *História do cavalo que defecava dinheiro*. O compadre pobre traça um plano para ludibriar o compadre rico, quando este o procurar reclamando do cavalo:

Aí o velho zangou-se / Começou logo a falar:
 — Como é que meu compadre / Se atreve a me enganar?
 Eu quero ver amanhã / O que ele vai me contar.

Porém o compadre pobre, / (Bicho do quengo lixado)
 Fez depressa outro plano / Inda mais bem arranjado
 Esperando o velho duque / Quando viesse zangado...

O pobre foi na farmácia / Comprou uma borrachinha
 Depois mandou encher ela / Com sangue de uma galinha
 E sempre olhando a estrada / Prá ver se o velho vinha.

Disse o pobre à mulher: / — Faça o trabalho direito
 Pegue esta borrachinha / Amarre em cima do peito
 Para o velho não saber, / Como o trabalho foi feito!

Quando o velho aparecer / Na volta daquela estrada,
 Você começa a falar / Eu grito: — Oh mulher danada!
 Quando ele estiver bem perto, / Eu lhe dou uma facada.

Porém eu dou-lhe a facada / Em cima da borrachinha
 E você fica lavada / Com o sangue da galinha
 Eu grito: — Arre danada! / Nunca mais comes farinha!

Quando ele ver você morta / Parte para me prender,
 Então eu digo para ele:/ — Eu dou jeito ela viver,

O remédio tenho aqui, / Faço para o senhor ver!

— Eu vou buscar a rabeça / Começo logo a tocar

Você então se remexa / Como quem vai melhorar

Com pouco diz: — Estou boa / Já posso me levantar. (BARROS, 2006, p.5-7).

Ao utilizar esses episódios na *Compadecida*, Suassuna (1955/2000) os classificou como romances populares anônimos do Nordeste, levando-nos a perceber serem histórias *cristalizadas* na sociedade nordestina. Só posteriormente o dramaturgo vem a saber quem era o autor dos folhetos, conforme relata:

Os exemplos de “folhetos” seguintes são citados a partir do livro de Leonardo Motta, *Violeiros do Norte*. O primeiro folheto é de Leandro Gomes de Barros, e intitula-se ‘O enterro do cachorro’ — ou, pelo menos, assim era conhecido. Leonardo Motta deve ter recolhido essa história na tradição oral, pois não cita sua autoria. Baseei-me nele para escrever o primeiro ato do *Auto da Compadecida*, e por isso citei-o, na primeira página do livro, como sendo de autoria anônima. Anos depois, já em 1968, se não me engano, Evandro Rabello, em suas infatigáveis pesquisas, adquiriu um velho folheto de Leandro Gomes de Barros, intitulado ‘O dinheiro’, mostrando-me então que ‘O enterro do cachorro’ era um fragmento daquele. [...]

Quando publiquei o *Auto da Compadecida*, Raimundo Magalhães Júnior, em erudito e arguto artigo, chamou a atenção para o fato de que essa história que eu julgava anônima e puramente nordestina, já fora usada, numa versão parecida, por Le Sage, no *Gil Blas de Santillana*. Punha ele em dúvida a autoria popular da nossa versão, coisa em que se enganava, como se vê, porque, como agora se sabe, ela é de Leandro Gomes de Barros. Depois, porque, ao observar elementos de erudição, na colocação dos pronomes e em outras coisas do folheto [...], os Cantadores e poetas populares nordestinos têm uma forma própria de Cultura, forma que inclui elementos primitivos, é certo, mas também elementos herdados da Cultura européia — inclusive da cultura ‘cortesã e erudita’, digamos assim.

Por outro lado, quando, depois o *Auto da Compadecida* foi traduzido e encenado na Europa, os professores Jean Girodon e Enrique Martínez López — um, francês, o outro espanhol — mostraram que a história é muito mais antiga do que Le Sage; vem do norte da África, tendo passado à Península Ibérica com os árabes, e sendo muito comum nos fabulários e novelas picarescas ibéricas, assim como, na França, por Rutebeuf (SUASSUNA, 2007, p.257-261).

A citação é um tanto longa, mas assim a deixamos porque mostra o caminho *residual* pelo qual passou um conto popular, mouro em sua origem. Percebemos a *hibridação* do Norte da África para a Península Ibérica e França, e, posteriormente, à América, ocorrendo então sua *cristalização* na *mentalidade* do povo nordestino e sua atualização no *Auto da Compadecida*. Nesse percurso, transparece não apenas a *residualidade temporal*, como também a *espacial*.

Elizabeth Martins (2000) esclarece:

Temos, assim, o indício do *caráter afrobrasílico* no *Auto da Compadecida*, bem como a presença da *residualidade espacial*, e não só esta, mas, também, a *temporal*, pois o tema foi desenvolvido em África e levado à Península Ibérica nos primórdios da Idade Média, quando do domínio de Espanha e Portugal pelos mouros. (MARTINS, 2000, p.264-267)

Mas não é só esse episódio que carrega marcas *residuais*. Suassuna lembra “A história do cavalo que defecava dinheiro”, outro folheto transcrito em *Violeiros do Norte*:

Sucedeu, aqui também, um caso parecido com o do folheto anterior. Eu julgava a história

da borrachinha de sangue — transformada, por mim, no *Auto da Compadecida*, na da bexiga do cachorro — puramente nordestina. Quando a peça foi montada na Espanha, o escritor Pedro Laín Entralgo, da Real Academia Espanhola, escreveu um artigo dizendo entre outras coisas a respeito do meu auto: “Não é só gilvicentismo que existe nele; é, também, num sentido muito amplo e muito profundo do termo, cervantismo”. Fiquei sem saber exatamente a que se referia o ilustre espanhol, com tanta honra para mim. Até que um amigo meu, o Professor Murilo Guimarães, me emprestou um livro de Thomas Mann, uma espécie de diário, no qual havia as notas tomadas pelo escritor alemão durante a leitura do *Dom Quixote*. Quando chega no episódio das bodas de Camacho — capítulo de Cervantes — aparece uma história muito parecida com a da borrachinha. Thomas Mann diz que, lendo tal capítulo do *Dom Quixote*, teve a impressão de história já conhecida. Ora, era a primeira vez que ele lia o livro de Cervantes. Então, forçando a memória, recordou-se de que essa história já estava na antiquíssima novela de Apuleio, *O asno de ouro*. O que, aliás — digo agora —, não é de estranhar, uma vez que *O asno de ouro* e o *Satiricon* — assim como os contos do Boccaccio — além de povoados de contos e lendas orais populares do norte da África e das penínsulas mediterrâneas, estão nas vertentes da novela picaresca ibérica, uma das fontes em que bebeu Cervantes para fazer o *Dom Quixote*. (SUASSUNA, 2007, P.276-277).

O comentário do romancista e pensador alemão Thomas Mann (1875-1955) fornece-nos uma marca *residual* anterior à Era Cristã, pois Lúcio Apuleio nasceu por volta do ano 125 a.C.

Quanto a “As bodas de Camacho”, são três os capítulos da Segunda Parte de *Dom Quixote* que tratam desse episódio: os capítulos XIX, XX e XXI. O capítulo XIX, cujo título faz alusão ao pastor Basílio, apresenta os preparativos das bodas de Camacho e Quitéria, por quem Basílio nutre uma paixão proveniente da infância, mas proibida pelo pai da jovem, que não queria ver a filha casada com um pobretão. O capítulo XX trata das bodas de Camacho, o rico, e as desventuras de Basílio, o pobre. O capítulo XXI prossegue com as bodas de Camacho. Neste capítulo, não suportando ver a amada casando-se com outro, e com os olhos em Quitéria, Basílio fere-se mortalmente. Então, com poucos minutos de vida, pede à sua amada que se case com ele, pois, logo após sua morte, já viúva, Camacho poderá desposá-la. Sancho observa que, para alguém tão ferido, Basílio fala demasiadamente. Camacho aceita a proposta. O padre os casa e os abençoa. Basílio, instantaneamente, se recupera. Os convidados gritam: “Milagre, milagre”. O recém-casado contesta: “Não, milagre, não. Sagacidade, sagacidade”. O padre, atônito, busca com ambas as mãos localizar o ferimento e percebe que o cutelo passou, não pela carne e costelas de Basílio, e sim, por um tubo oco de ferro, cheio de sangue, que o pastor havia preparado antecipadamente.

A surpresa de Suassuna ao tomar conhecimento da utilização desses enredos em longínquas épocas demonstra serem histórias já *crystalizadas* e transmitidas *residualmente* para a época atual e o devir.

O outro episódio tem por ambiente a Corte Celestial. Nas epígrafes de *Compadecida*, Ariano Suassuna não cita o folheto *Peleja da alma*, de Silvino Pirauá de Lima como fonte. Baseando-nos nas palavras do autor nas epígrafes da *Compadecida*, citamos como fonte da terceira parte apenas o folheto *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza. No entanto, *Peleja da alma* apresenta temática semelhante, sendo essa a razão de relatarmos seu enredo.

No folheto de Pirauá ocorre o julgamento de um homem de 31 anos, cuja alma foi condenada ao Inferno. Esse homem nunca havia entrado numa igreja, a não ser no dia do batismo. Ao desencarnar, a Alma é condenada ao Inferno. Vários Diabos discutem em qual cama irão deitá-la. Antes de acompanhá-los, a Alma solicita a mediação de Maria e recebe uma reprimenda de Lúcifer. Com a intercessão de Maria e sob a vista de São Miguel, a Alma é salva.

Conforme dissemos, o folheto *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, serviu de base para a cena do julgamento. Suassuna o retomou do entremês de sua autoria *O castigo da soberba* (1953). Uma parte desse folheto é apresentada numa epígrafe do *Auto da Compadecida*:

Diabo: Lá vem a compadecida!
Mulher em tudo se mete!
.....
Maria: Meu filho, perdoe esta alma
Tenha dela compaixão!
Não se perdoando esta alma,
Faz-se é dar mais gosto ao cão:
Por isso absolva ela,
Lançai a vossa bênção.
.....
Jesus: Pois minha mãe leve a alma,
Leve em sua proteção,
Diga às outras que recebam,
Façam com ela união.
Fica feito o seu pedido,
Dou a ela a salvação.

Considerações finais

Ariano Suassuna, embora conhecendo a história *O castigo da soberba*, desconhecia a autoria, pois na epígrafe do livro *Auto da Compadecida* o autor faz a seguinte observação: “auto popular, anônimo, do romanceiro nordestino” (SUASSUNA, 1955/2000, p.16-17), fato que corrobora a observação de estarem as referidas histórias *crystalizadas* na *mentalidade* do povo dessa região.

Referências

BARROS, L.G. *O dinheiro (O testamento do cachorro)*. Fortaleza: Ed. Tupynanquim, 2005.

----- . *O cavalo que defecava dinheiro*. Fortaleza: Ed. Tupynanquim, 2006.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño*. Clásicos Españoles. [S.l.]: Olympia Ediciones, 1995.

----- . *La devoción de la cruz y El gran teatro del mundo*. Colección Austral nº 384 ,8ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha II*. Edición de John Jay Allen. Decimoquinta edición. Madrid: Cátedra, 1992, p.165-187.

DIÉGUES JÚNIOR, M. “A literatura oral tradicional e sua tradição ibérica”. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação. [S.l.]: Gráfica Manimbu, 1977.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. Coleção: Saber nordestino. São Paulo: Maltese, 1994.

FORTALEZA, Z.M.; LIMA, A.V.; VIANA, K. *A didática do cordel*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2005.

LUYTEN, J. M. *O que é literatura popular*. 4ª ed. Coleção primeiros passos, SP: Brasiliense, 1987.

MARTINS, E. D. “O caráter afrobrasílico e residual no *Auto da Compadecida*”. In: SOARES, Maria Elias et ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de (Orgs.) XVII Jornada de Estudos Linguísticos. *Anais...* Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC/ Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste – GELNE, 2000, v. II, pp.264-267.

PONTES, R. *Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no Romance de Clara Menina*. Comunicação. Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999. p. 513-516.

----- . “Mentalidade e residualidade na lírica camoniana”. In: SILVA, Odalice de C.; LANDIM, Teoberto M. (Orgs). *Escritos do cotidiano*. Fortaleza: 7 Sóis Editora, 2003, p.87-104.

----- . “Reflexões sobre Residualidade”. Comunicação na Jornada Literária *A Residualidade ao alcance de todos*. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, 24 jul. 2006, sob forma de entrevista concedida a Rubenita Alves Moreira, em 05/06/2006 e 14/06/2006.

SALDANHA, J. “Zé Saldanha – Memória viva do cordel”: entrevista. [jul/ago. 2005]. Natal, RN: *Revista Preá*, ano III, nº 13. Entrevista concedida a Sérgio Villar. Disponível em: http://www.fja.rn.gov.br/arquivos/Prea_14.pdf. Acesso em 31/05/2013.

SOUTO MAIOR, M. “Literatura popular em verso, literatura popular nordestina, literatura de cordel: uma introdução”, In: *Literatura de cordel*, Antologia. São Paulo, Global Editora, s/d, apud ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000.

----- . “A Arte Popular no Brasil”. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Cultura*, publicação trimestral do Conselho Federal de Cultura, 1969.

----- . “Resistência da cultura nordestina é espantosa: entrevista”. [set/out, 2005b]. Natal, RN: *Revista Preá*, ano III, nº 14. Entrevista concedida a Gustavo Porpino e Racine Santos. Disponível em http://www.fja.rn.gov.br/arquivos/Prea_14.pdf. Acesso: 29/05/2013.

----- . “Só nos dão o osso – bate-bola com Ariano Suassuna”. [11 de agosto, 2005a]. São Paulo, SP: *Revista Fórum*, nº 29. Entrevista concedida a Renato Rovai e Felipe Mazzone. Disponível em: http://revistaforum.com.br/blog/2009/06/so_nos_dao_o_osso_-_entrevista_co_m_ariano_suassuna/. Acesso: 29/05/2013.

----- . apud LIMA, A.V. *Acorda Cordel na Sala de Aula*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2006.

----- . “Epígrafes”. In: ----- . *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.16-17.

----- . *Seleção em prosa e verso*. (Org. Silviano Santiago). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

ROSA DOS EVENTOS, DE FRANCISCO CARVALHO: “A TERRA, O HOMEM, O FRÁGIL E O EFÊMERO”

Weslei Ribeiro da Cunha²²

Resumo

No presente estudo de *Rosa dos Eventos*, lançaremos um olhar crítico à dialética e multifacetada poética de Francisco Carvalho, a partir da qual verificaremos as implicações do contexto histórico e das leituras que fizera o poeta, fatores que constituem a sua formação intelectual, bem como verificaremos as nuances estilísticas de sua tessitura poética. Em *Rosa dos Eventos*, a consciência do fazer literário pode ser verificada pela própria estruturação da obra, dialeticamente dividida em três movimentos: “Poemas de Areia”, “Contemplação do Ruminante” e “Sina do Vento”. Dedicaremos um capítulo para cada movimento, destacando, principalmente, o signo poético do “vento”, *Leitmotiv* da obra, que designa o paradoxo da existência, por manifestar-se ora como força motivadora do ser, propiciando-nos a constatação do divino, ora como designativo do vazio existencial, do qual podemos inferir a inutilidade dos esforços humanos e a efemeridade.

Palavras-chave

Poética de Francisco Carvalho, formação literária e cultural

Resumé

Dans cette étude, nous allons lancer un regard critique sur la dialectique et multiforme poétique de Francisco Carvalho, à partir de laquelle nous allons vérifier les implications du contexte historique et des lectures que le poète avait faites, des facteurs qui constituent sa formation intellectuelle, ainsi que nous allons examiner les nuances stylistiques de sa composition poétique. Dans “Rosa dos Ventos”, la conscience du faire littéraire peut être vérifiée par la propre structure de l’oeuvre, dialectiquement divisée en trois mouvements: “ Poemas de Areia ” , “ Contemplação do Ruminante ” et “ Sina de Vento ” . Nous allons consacrer un chapitre pour chaque mouvement, en soulignant en particulier le signe poétique du “vento”, *Leitmotiv* de l’oeuvre, ce qui montre le paradoxe de l’existence, en exprimant une force bien plus motivante de l’être, en fournissant la réalisation du divin, ou comme designatif du vide existentiel, dont nous pouvons déduire l’inutilité et l’éphémérité.

Mots-clé

Poétique de Francisco Carvalho, formation littéraire e culturelle

22 Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará.

1. Os eventos, Francisco Carvalho e o seu tempo.

*A poesia não morreu
a poesia está por chegar.
(Francisco Carvalho)*

*Todo homem tem um signo obscuro marcado
a fogo na epiderme.
(Francisco Carvalho)*

Como haver poesia após os massacres de Auschwitz, perguntam os filósofos no pós-guerra. Durante cerca de 40 anos, da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda, a história da humanidade registra uma de suas páginas mais sangrentas, das quais podemos constatar o pungente “signo obscuro marcado a fogo na epiderme” no homem da época, a que se refere o poeta Francisco Carvalho. De fato, os tais eventos repercutiram nos diversos âmbitos das relações humanas, no comportamento, na religião, nas artes. Como afirma Eric Hobsbawn (1995, p.21), “esta não era a crise de uma forma de organizar sociedades, mas de todas as formas; constituiu-se, pois, como a crise dos fundamentos da vida humana”.

Por conseguinte, esta transformação do mundo proporcionou uma “Era de paradoxos”, visto que, por um lado, repercutiu no enfraquecimento das grandes potências europeias, com a tensão estabelecida entre um processo de globalização cada vez mais acelerado e com a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo dos seres humanos de se acomodarem a ela, e na desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano; enquanto, por outro lado, a humanidade presenciou os maiores avanços científico-tecnológicos de sua história, bem como a modernização dos grandes centros urbanos.

Conforme Mário de Andrade (2002, p.253), esse contexto favoreceu a criação de um novo espírito, reverificado e mesmo remodelado pelos modernistas brasileiros, cujo marco principal fora a Semana de Arte Moderna. No Ceará, este espírito consolidou-se com a Geração de 45, cujo principal movimento fora o Grupo Clã, do qual participaram escritores e estudiosos, como Moreira Campos, Artur Eduardo Benevides, Pedro Paulo Montenegro, dentre outros nomes importantes.

Representar os referidos eventos e “buscar o homem no coração da treva”, eis um desafio verificado no processo de composição de Francisco Carvalho, em cuja obra podemos perceber uma depurada linguagem, do soneto shakespeariano ao camoniano, bem como à intempestiva linguagem pessoana do heterônimo Álvaro de Campos.

Vencedor da 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, com o livro *Quadrante Solar* (1982) e do prêmio da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com *Girassóis de Barro* (1997), Francisco Carvalho (1927 – 2013), nascido em Russas, encontra-se entre os grandes poetas da literatura brasileira contemporânea. A versatilidade estilístico-temática e o espírito de inquietude em

face dos grandes dramas humanos credenciam-no como um poeta de personalidade própria, o qual atrai um crescente número de leitores e pesquisadores, por desenvolver questionamentos essenciais do gênero humano.

No livro em estudo, *Rosa dos Eventos*, publicado em 1982, o drama do homem contemporâneo, a angústia dos “que foram expulsos do sonho” e dos “que abriram uma fenda de sangue e palavras no cimento da noite”, destacada no poema “Doação” (1982, p.17), pulsam com peculiar sensibilidade, todavia o poeta não olvida traços marcantes que constituem sua mitologia pessoal: a memória da terra, o cultivo dos mortos, o conflito Eros versus Tânatos. Nesta obra, podemos verificar os traços neo-realistas e neo-simbolistas de sua consistente poética, sua preocupação com o trabalho de composição literário revelado na estruturação da obra, bem como em metapoemas, como em “Signo” e “Opus 52”, cujos versos propicia-nos a reflexão acerca do fazer literário.

Rosa dos Eventos é estruturada em três movimentos, dialeticamente: “Poemas de Areia”, dos quais se pode inferir a fragilidade do homem, de sonhos e utopias, esperançoso de resgatar o humano do coração da treva; “Contemplação do Ruminante”, travessia penosa, desprovida de utopias: “Já passei o Cabo da Boa Esperança / e me aproximo do Cabo das Tormentas” (1982, p. 97), e “Sina do Vento”, que simboliza o efêmero, a evanescência, a fuga transcendente, metafísica; e a diáspora, que espalha, dispersa ou mesmo destrói.

Assim, como observa o poeta e ensaísta Linhares Filho²³, “a terra, o homem, o frágil e o efêmero são, como na rosa-dos-ventos, os pontos cardeais da Rosa dos Eventos”. Com perspicácia, infere a seguinte proposição como tema do livro: “A terra e o homem constituindo forças que lutam contra o frágil e o efêmero da vida”. A luta é, sobretudo, existencial, uma vez que a avassaladora força do vento traz consigo a obnubilação oriunda dos catastróficos e cataclísmicos eventos de uma época sombria, que marca a fogo os signos poéticos de Francisco Carvalho, como nos versos do poema “Signo”, destacados na epígrafe.

A referida época é, de fato, expressa sob perscrutante inquietação e sentida com intensidade nos “Poemas de Areia”, haja vista que no poema “Interlúdio para Cefaléia”, o eu poético carvalhiano, ainda que tente reagir, na luta contra o frágil e o efêmero, sofre uma dor de cabeça universal, ao enxergar a crise das utopias. Essa dor “anula-lhe o corpo e azucrina-lhe a alma”, revela-se como uma inquietação fáustica do conhecimento, semelhante ao fardo de pensar e conhecer carregado pelo heterônimo pessoano Álvaro de Campos em “Tabacaria”, no qual afirmou-se, nitidamente, niilista: “Crer em mim? Não, nem em nada” (1999, p.152). Através da figura da criança que come chocolate, a frustração fáustica do conhecimento é explicitada:

23 Cf. LINHARES FILHO. In: CARVALHO, Francisco. *Memórias do espantelho - poemas escolhidos*. p.14

(Come chocolate, pequena;
 Come chocolate!
 Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
 Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
 Come, pequena suja, come!
 Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
 Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho.
 Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida).

O eu poético pessoano inveja o fardo leve da criança, por esta não pensar. Em “Interlúdio para Cefaléia”, este fardo leve é representado pela vizinha tísica que não pára de bordar hemoptises em seu lenço, contrastando, pois, com o eu poético pungido pela dor de cabeça universal: “E o só pensar me faz tão infeliz”. Outro fator que nele intensifica a universal dor de cabeça, semelhante à inquietação pessoana, é a preocupação metafísica: “Não me falem de eternidade agora”. Essa dor de cabeça proporciona aos dois poetas uma visão desacreditada, visto que a vida segue-lhes alheia. À janela do quarto, enxergam uma realidade sem utopias, evanescente, evidente tanto em “Tabacaria” quanto em “Interlúdio para Cefaléia”, em que apela por uma aspirina, como fuga dessa dor de cabeça universal.

O caráter universal dessa dor permite-nos inferir a angústia proveniente dos horrores das Grandes Guerras, dos massacres dos campos de concentração nazista, das calamidades cataclísmicas da época. Por conseguinte, os fundamentos da racionalidade foram abalados, a visão de mundo do homem moderno contrasta com a visão antropocêntrica, racionalista e humanista do homem da Renascença. Tais incertezas e inquietações existenciais perpassam as gerações do nosso modernismo, “um tempo de homens partidos”, como destaca Carlos Drummond de Andrade (2004, p.119), no poema “Nosso tempo”:

Este é tempo de partido,
 tempo de homens partidos.
 Em vão percorremos volumes,
 viajamos e colorimos.
 A hora pressentida esmigalha-se
 em pó na rua.

Na poética carvalhiana, os ares desse tempo de “homens partidos” percorrem em diáspora, em tumulto, as entrelinhas dos versos. A inconformidade em face desse tempo se revela nitidamente em “Manifesto” (1982, p.24), com repetidas negações: “não vou esperar que o tempo me prenda em sua malha / não vou deixar que o vento se hospede em minha casa” [...] “enquanto não me disserem / o nome da Liberdade”. No entanto, a fragilidade humana é expressa pela limitação de forças diante da manifestação impetuosa do vento. A força metafísica do vento atua ante a fragilidade do homem, renegando-lhe a possibilidade de heroísmo, como nos versos do poema “Megalomania” (1982, p.50):

em cada esquina do tempo
em cada esquina do mundo
encontro a marca de um deus

onde estão os humilhados
e os que arrastam a escória
do sonho pelas sargetas?

“Onde é que há gente no mundo?” Em “Megalomania”, semelhante às indagações pessoais do heterônimo Álvaro de Campos (1999, p.234), em “Poema em Linha Reta”, Francisco Carvalho assinala o crepúsculo dos ídolos²⁴. Na medida em que questiona acerca dos marginalizados do tempo, expõe as mazelas, as limitações e fragilidades do homem, desvelando, por conseguinte, a máscara narcísica dos semideuses. Em “Poema em Linha Reta”, Álvaro de Campos não hesita em ironizar as marcas dos deuses de cada esquina desse tempo: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada”, “Quem me dera ouvir de alguém a voz humana”. “Ó príncipes meus irmãos, Arre, estou farto de semideuses!”

Além de Fernando Pessoa, o autor menciona também Jorge Luis Borges, Vinícius de Moraes, Jader de Carvalho, os quais exercem importante contribuição no fazer artístico de Francisco Carvalho. Tais contribuições enfatizam os antecedentes criativos da obra de arte, as experiências individuais do autor enquanto leitor, o que permite considerarmos a obra de arte um produto humano e não um objeto vazio. Logo, a recepção de outros discursos, como enfatiza Leyla Perrone Moisés (1990, p. 94), não se reduz a um fenômeno de passividade, mas como um confronto produtivo com o Outro.

Para Harold Bloom (2005, p.15), essas influências são necessárias à autonomia literária do escritor, uma vez que este, enquanto leitor, apropria-se das leituras e transforma-as, enquanto produz sua obra, deixando a marca do seu próprio estilo: “a relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma desescrita, assim como a escrita é uma desleitura”. Portanto, as leituras feitas pelo poeta Francisco Carvalho estão em muitos dos seus versos; não obstante, neles estão contidos também sua consistente personalidade, a de quem, por exemplo, canta o rio da própria terra e, com sensibilidade peculiar, pensa a realidade e o seu tempo de forma universal.

2. Contemplação do ruminante: movimento antitético, travessia penosa.

preciso de uma aspirina para esquecer
que o homem é um utopia destronada entre utopias
preciso de uma aspirina para me curar

24 Cf. LINHARES FILHO. In: CARVALHO, Francisco. *Memórias do espantinho - poemas escolhidos*. p.14-16.

desta profundíssima ressaca da alma.

Francisco Carvalho

Em “Contemplação do ruminante”, os cataclísmicos eventos e, por conseguinte, a sensação de dor de cabeça universal, de “Interlúdio para Cefaléia”, são pensados à exaustão, com náusea, daí o apelo do poeta por uma aspirina, para curar “a profundíssima ressaca da alma”. “Contemplação do Ruminante” é, em *Rosa dos Eventos* o movimento antitético, a travessia dolorosa, penosa, cujo drama consiste em ver e sentir, carregar o pesado fardo da realidade desprovida de utopias, como é destacado no poema “Travessia”(1982, p.97): “Coração, navegador solidário / dos ignotos mares do mito / já passaste o Cabo da Boa Esperança / e te aproximas do Cabo das Tormentas”.

Nessa penosa travessia, do “Cabo da Boa Esperança ao Cabo das Tormentas”, a desilusão contundente acerca das utopias e sonhos é remoída: “Agora é tarde demais para recomeçar / o que nunca foi começado. / Como todo mundo que se move na periferia do irreal / tive sonhos e utopias / que nunca passaram de sonhos e utopias”. A felicidade lhe escapara, a solidão “de muitos postos e de muitas âncoras” conhecera. O poeta constrói, assim, criativas imagens para designar a solidão: as ilhas, “*que só existem na alma de minhas retinas*” e o coração, navegador solitário, semelhante ao balde despejado do eu poético pessoano em “Tabacaria”(1999, p.153).

Meu coração é um balde despejado
 Como os que invocam espírito invoco
 A mim mesmo e não encontro nada
 Chego à janela e vejo a rua com nitidez absoluta.
 Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
 Vejo os cães que também existem,
 E tudo isso me pesa como uma condenação ao degredo,
 E tudo isto é estrangeiro, como tudo.

Com efeito, o olhar desiludido, triste e solitário do homem, a ruminar exaustivamente os eventos, é representado nas figuras do boi, das vacas, dos cabritos, animais que evocam também as raízes do poeta, ao telúrio, nos poemas “Notícia do boi”, “Notícia da vaca”, “Vaca mecânica”, “Os cabritos”, “Contemplação do ruminante”. Neste processo de ruminação, o boi “pasta a dor de não pastar”, “pasta o homem e o que o presume”. É notório, pois, a problemática existencial, o ser condenado à existência, sujeito à morte e à decomposição, como é possível inferir dos versos de “Notícia do boi”(1982, p. 67,68).

O boi pasta a memória
 do homem que o apascenta.
 Às vezes pasta o enigma
 que o segue noite adentro.
 (...)
 O boi pasta o galope
 e as crinas do centauro

o boi pasta os meus olhos
e as contas do rosário.
O boi pasta a palavra
pasta o instante insolúvel.
Às vezes pasta o homem
e o seu clamor futuro.

O ruminante pasta o homem em busca de desvelar o enigma da existência, como se destacará em “Sina do Vento”. No entanto, antecedendo tal sina, que envolve uma problemática metafísica, o ruminante pasta, ou mesmo tece, qual Penélope, o destino do homem ao esquadrihar os mistérios da morte. Daí, pois, a preocupação com o tempo perpassa toda a obra. Eros e Tântatos, fio a fio, acompanham as entrelinhas dos versos de Francisco Carvalho, sob instigantes reflexões acerca dos vazios da vida, sobre os tormentos existenciais, sobre a fugacidade das coisas, sobre a transcendentalidade.

Dessa forma, como observa o poeta José Alcides Pinto (2004, p.452), “o tema da morte oferece ensejo e ocasião a constantes reflexões os novíssimos do homem, sobre o vazio da vida, sobre o tormento da fugacidade das coisas, sobre a ambição vã, sobre a vaidade vazia, enfim, sobre a perplexidade perante os quadros natureza e a inutilidade dos espaços do homem”, corroborando, desta forma, com a proposição sugerida por Linhares Filho: “a terra e o homem constituindo forças que lutam contra o frágil e o efêmero da vida”.

No entanto, ainda que a morte seja a essência de tal poética, a celebração da vida é uma constante, embora nem sempre descoberta com a facilidade com que se encontra a morte. Assim, em contraposição ao prazer, às ardências orgâsmicas do sexo, das celebrações de Eros latentes na obra, há o contraste antagônico, o princípio de aniquilamento e dor, que engendra o processo vital do homem. Com efeito, Eros e Tanatos, ancorados à terra, às raízes, constituem significativa força criadora da poética carvalhiana, como é notório no poema “Enxada” (1982, p.101):

Esta enxada carcomida
pela saudade e a ferrugem
esta enxada sabe a lenda
do fantasma que os hospeda
no casarão da fazenda.

Esta enxada arou a terra
Misturou semente e adubo.
Viu as noites pendoadas
Viu a infância de meu pai
Boiando na água da chuva.

Esta enxada de aço e vento.
Faz tempo que não trabalha.
Seu longo cabo de angico
à espera das mãos calosas

do morto que virou mito.

Esta enxada é um signo de grande relevância em “Contemplação do Ruminante”, pois representa uma metonímia de suas raízes, do telúrico, e rememora a figura do avô. As marcas do tempo estão na ferrugem e na saudade, que revelam a presença de uma ausência, uma vez que faz tempo que ela não trabalha, “à espera das mãos calosas do morto que virou mito”.

Em “Soneto com alças” (1982, p.69), a memória do avô e o caráter telúrico também são enfatizados, configurando-se como rica prosopopéia nos versos (esta enxada) “regou a flor e a escória das estações”, “regou sonho e esqueleto dos ancestrais” e como bela metáfora nos versos: (esta enxada) “é um brasão de ferro, suor e aço”. Semente e adubo, infância e velhice, aço e vento, vida e morte, os extremos se tocam. De fato, parafraseando Hamlet, há muito mais mistério entre o céu e a terra do que pode imaginar a nossa vã filosófica.

A conflituosa luta entre Eros e Tanatos e os paradoxos e mistérios da existência condensam-se neste prisma, que é a obra multifacetada de Francisco Carvalho, conforme a imagem sugerida por Osman Lins, prestes a vetorizar-se, apontar caminhos e ampliar horizontes. O poeta lida com temas universais e não se restringe ao regional quando enaltece sua terra, suas raízes. Com efeito, esta terra universaliza-se, uma vez que o homem nela vivencia suas dores, angústias existenciais, suas alegrias e prazeres carnavais, sujeito às forças aniquiladoras do tempo, do vento, como o poeta designa em “Poema da definição”(1982, p.82):

A terra não é a paisagem
volúvel que se adivinha
a terra é o homem com o seu perfil de carnificina.

Teria sido o homem feito para a morte? O caráter finito de nossa existência é, de fato, um mistério inquietante, daí a importância da Literatura como uma espécie de protesto contra a morte. Acerca da constatação da vida, na poética de Carvalho, múltiplos são os disfarces para a sua manifestação, assim destaca Mailma de Sousa (2000, p. 181): “A vida está expressa através do amor que obscurece a morte, mesmo temporariamente, e ainda por intermédio da natureza e de seus fenômenos que, às vezes, até de modo sub-reptício, engendram o louvor à existência”.

No capítulo seguinte, desenvolveremos reflexão acerca do vento, que perpassa a obra com significativo valor metafísico e, posteriormente, verificaremos esta temática na figura do rio. Ambos revelam o caráter transcendental do ser, o qual propicia a reflexão de que Eros e Tanatos caminham juntos, dialeticamente, num contínuo vir-a-ser.

3. “O vento metafísico”: atmosfera de mistério e espiritualidade

No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia; as terras cobriam o abismo e o Espírito pairava sobre as águas. (Gn 1, 1-2)

só me restou o vento

Francisco Carvalho

Herdar o vento, motivo de felicidade ou tristeza para o poeta? Esta indagação podemos inferir nos versos de “Partilha”, da obra *As verdes léguas*. Na esfera da produção literária carvalhiana, podemos constatar que o vento é, de fato, uma palavra encantatória, que designa o paradoxo da existência, o tudo e o nada, a efemeridade, a inutilidade dos esforços humanos, o vazio existencial, bem como, noutra perspectiva, podemos perceber a agilidade motivadora do ser, uma espiritualidade designativa da presença do divino. O vento, em *Rosa dos Eventos*, é o principal *Leitmotiv* da obra, cujo ápice de sua manifestação ocorre nos versos de “Sina do Vento”.

Em “Sina do Vento”, a plasticidade, a sonoridade, a atmosfera de mistério e espiritualidade evidenciam o caráter neo-simbolista de sua poética. A sina destinada ao vento proporciona-nos uma reflexão metafísica, bem como é possível registrar marcante intertextualidade bíblica, no que diz respeito à figura do vento enquanto Espírito, como destacamos na epígrafe, no livro do Gênesis. A presença deste vento, que não está ao alcance da visão, pode ser sentida, ainda que, por vezes, num sentido dionisíaco, como nos versos de “Poema do vento metafísico” (1982, p.118):

“Que vento é este que bate
na janela escancarada?
Será alma do outro mundo
pedindo reza e saudade?”

Que vento é este que zumbe
nas dobradiças das portas?
Será alma de algum homem
Que levasse um morto às costas?

(...)

Que vento é este que espanta
os sete arcanjos de cedro?
Será alma de enjeitado
Procurando o olhar materno?

(...)

A reiterativa indagação acerca da natureza deste vento possibilita-nos confirmar a ilação acerca de um plano transcendente. Haja vista que o poeta cria uma atmosfera mística, com imagens insólitas, surreais, personificando o vento: “Que vento é este que nasce das paredes do meu quarto?”, “Que vento é este que arranca os esteios da fazenda?”, “Que vento é este que assusta os

crístais de espuma viva?” Além disso, a presença do vento é enfatizada no poema pela sonoridade: “que vento é este que bate?”, “que vento é este que zumbe?”. Tal atmosfera mística proporciona-nos a percepção de uma quebra do caráter apolíneo, em detrimento do dionisíaco, evidente nas figuras do noivo e da donzela perdidos de amor, ou mesmo na figura da alma acorrentada quebrando os ferros da lenda.

A plasticidade cabalística representada pela simbologia dos números e pelas imagens de acentuado tom místico, freqüentes em *Rosa dos Eventos*, como os “sete arcanjos de cedro”, concorre para aproximarmos a tessitura carvalhiana à bíblica. No livro da Revelação, o Apocalipse de São João, por exemplo, por sete vezes a frase “Quem tem ouvidos ouça o que o Espírito diz às igrejas” (Ap 2-7; 17;19;3-6,13,22) é reiterado, mensagem endereçada às sete igrejas que estão na Ásia. Sete também são os selos que lacram o livro que só o Cordeiro é digno de abri-lo, sete são os anjos e sete são as trombetas que anunciam os mistérios, à medida que a mensagem do livro é revelada. O Espírito, neste caso, é o impetuoso vento, sempre presente, do Antigo ao Novo Testamento, como uma espécie de *Leitmotiv* da Sagrada Escritura.

Nesta perspectiva, o vento designa o tudo. No entanto, ele aparece também representando a efemeridade e a fragilidade do homem, em diáspora, tanto na tessitura carvalhiana quanto na bíblica, mais especificamente no livro do Eclesiastes (1,1-6):

Vaidades de vaidades!- diz o pregador, vaidade de vaidades! É tudo vaidade. Que vantagem tem o homem de todo o seu trabalho, que ele faz de baixo do sol? (...) Uma geração vai, e a outra vem; mas a terra para sempre permanece. E nasce o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar, de onde nasceu. O vento vai para o sul e faz o seu giro para o norte; continuamente vai girando o vento e volta fazendo os seus círculos.

Assim, “nada há novo sob o sol”. Esses contínuos movimentos que faz o vento atuam também em muito dos poemas de “Sina do Vento”, de forma devastadora, com ímpeto, como ocorre no poema “O vento e a diáspora”. A efemeridade da vida exerce significativa relevância nesse poema, uma vez que o vento leva o pai, a infância, o hímem das moças, os passos e as preces da romaria: “levou os mortos num salto de sete léguas”, fatores estes essenciais no universo ficcional carvalhiano. A efemeridade eclesiástica é nítida também em poemas como “A porta” e “Nada Mudou”.

Em “Nada mudou” (1982, p.116), podemos inferir as palavras do pregador: “É tudo vaidade”, “uma geração vai, e outra vem; mas a terra para sempre permanece”. “Nada mudou” é o sintagma reiterado em cada estrofe, para designar que o que não mudou foram as vaidades: “o anverso ensangüentado do sorriso”, “a plumagem verde da metáfora”, “o vento que sopra na arcada da hipocrisia”, “a fala insensata dos monumentos e das estátuas”, “na alvenaria da esperança que te

alumia”, “na marca impressa a fogo na tua face”. Enfim, os homens passam, são transitórios, porém são capazes de deixar suas marcas no tempo, suas grandezas e/ou baixezas.

Além disso, como é possível percebermos no poema “Porta” (1982, p. 118), os homens constroem uma tradição, com o passar dos acontecimentos, consolidado sua memória histórica. Nesse poema, o poeta acrescenta, à efemeridade dos acontecimentos, o afeto, a saudade, resultantes da travessia do vento, do “Nascente” ao “quebrar da barra”. Desta travessia, o poeta constrói imagens que revelam dor, “pela porta passa o defunto / sangrando por sete balaços”, “o céu que se via da porta/ tinha sangue na escadaria”, sob atmosfera mística e existencial: “na porta uma cruz de pau-d’arco / velava os sobreviventes / contra as pestes da profissão”. O poeta personifica a porta, dando-a um coração, construindo uma criativa metáfora da temporalidade:

O coração arcaico da porta
pulsava uma outra dinastia
prostituída pelo ouro
de pêndulos alucinadas.

A temporalidade é um tema significativo da obra, cuja reflexão atinge elevado alcance; do telúrio, uma vez que designa ser a eternidade uma raiz; ao universal, visto que ele desenvolve questionamentos acerca do homem marcado pelas calamidades de seu tempo, pelos “horrores de Aushwitz”. No próximo capítulo, verificaremos, através do poema “Morada da Poesia” e do signo do “rio”, em “Balada Imemorial do Rio”, o pulsar das palavras no fluxo contínuo da poesia.

4. Considerações finais:

Sob consistente estilo, as múltiplas faces da poética de Francisco Carvalho apresentam-se dialeticamente em *Rosa dos Eventos*, seja através do movimento dos ventos em diáspora, seja através do fluxo das águas do rio de sua terra. Por conseguinte, é possível verificar a presença da poesia pulsando em vasto âmbito da temporalidade, uma vez que o poeta lida com temas universais, partindo da simplicidade telúrica, de suas raízes.

Estas conclusões apresentam-se, pois, como um reconhecimento de que a multifacetada obra desse poeta cearense, tal qual um prisma, atinge o poético pela perspicácia reflexiva e pela peculiar sensibilidade ao lançar questões acerca das inquietações humanas em face da finitude inevitável, da efemeridade da vida, bem como acerca da espiritualidade, da presença do divino, da possibilidade de um plano transcendente e da própria Literatura, enquanto meio de protesto contra esta finitude.

Portanto, a plasticidade com que são tecidos os versos de *Rosa dos Eventos* e a multiplicidade temática desta obra oferecem ao leitor muitos caminhos a serem percorridos. O

fascinante universo da Literatura consiste, pois, na chave com a qual o leitor desvelará o reino das palavras, “as mil faces secretas sob a face neutra”, como questiona o eu lírico drummondiano. Faz-se necessário, desta forma, reforçar a indagação de Drummond ao depararmos-nos com a tessitura poética de Carvalho, essencial no movimento dialético da vida: “Trouxeste a chave?”

Notas:

2 Cf. LINHARES FILHO. In: CARVALHO, Francisco. *Memórias do espantinho - poemas escolhidos*. p.14

3 Cf. LINHARES FILHO. In: CARVALHO, Francisco. *Memórias do espantinho - poemas escolhidos*. p.14-16.

8. Referências bibliográficas:

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 53ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Editora Itatiaia, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BLOOM, Harold. *Um mapa da Desleitura*. São Paulo: Imago, 2005.

CARVALHO, Francisco. *Memórias do espantinho - poemas escolhidos* – Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 2004.

_____. *Rosa dos Eventos*. Fortaleza. Edições UFC. 1982.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita; Revisão técnica, Maria Célia Paoli, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LINHARES FILHO, José. *Cantos de Fuga e Anclagem*. Fortaleza: Impreco, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.

SOUZA, Mailma de. *Francisco Carvalho: uma poesia de Tanatos e Eros*. Fortaleza: Casa de José de Alencar - Programa Editorial, 2000.

UMA ANÁLISE DA MULHER SACRIFICADA EM TRÊS CONTOS DE EDNA O'BRIEN

Yls Rabelo Câmara²⁵
Yzy Maria Rabelo Câmara²⁶
Guilherme Linhares Neto²⁷

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a *mulher sacrificada* a “femme fragile” em três contos da escritora irlandesa Edna O’Brien, a saber: “A Scandalous Woman”, “The Sisters” e “Honeymoon” – coletados de seu livro *A Scandalous Woman and other Short Stories*, publicado em 1974. O’Brien é uma autora visceralmente feminista e o tema da *mulher sacrificada* é recorrente em sua obra - razão pela qual nos propomos a identificá-la e analisá-la nos três contos supracitados. Primeiramente, discorreremos brevemente sobre a figura da *mulher sacrificada* em sua obra; em seguida, passaremos à análise literária de cada um dos três contos em particular e remataremos ao fazermos uma comparação entre o que eles têm em comum.

Palavras-chave

Gênero, Mulher Sacrificada, Feminismo, Irlanda Rural

Abstract

This paper aims at analyzing the *sacrificed woman* in three short stories from the Irish writer Edna O’Brien, namely: “A Scandalous Woman”, “The Sisters” and “Honeymoon” – collected from her book *A Scandalous Woman and other Short Stories*, published in 1974. O’Brien is a visceral feminist author and the theme of the *sacrificed woman* is recurrent in her work - that is why we intend to identify and analyze her in the three short stories before mentioned. Firstly, we will broach briefly about the *sacrificed woman* in her work; then we will do the literary analysis of each of the three short stories in particular and we will finish with a comparison of the coincidences they present.

Keywords

Gender, Sacrificed Woman, Feminism, Rural Ireland

25 Doutoranda em Filologia Inglesa (Letras) na Universidade de Santiago de Compostela (USC).

26 Psicóloga e Mestra em Saúde Pública pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

27 Sociólogo e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

1. A figura da *Mulher Sacrificada* na Obra de O'Brien

A *mulher sacrificada*, a “femme fragile” a quem O'Brien se refere nos remete aos anos 70, década na qual o livro foi publicado. Trata-se de uma etapa única em nossa História recente onde, passados os primeiros momentos da revolução sexual, a mulher demandava uma releitura de seus papéis sociais e uma inserção cultural e laboral mais efetiva. Conforme Del Priore (2000), a partir da segunda metade do século 20, diversos fenômenos sociais e culturais foram ocorrendo no cenário global, afetando definitivamente o curso de nossas vidas. Entre estes eventos de relevância, podemos citar: o progressivo fim do tabu da virgindade, a legitimação do trabalho formal feminino, o divórcio e as novas configurações familiares (mães solteiras, pais ausentes, pais e ou/ mães homossexuais e a mulher como arrimo de família, dentre outras estruturas distintas da família nuclear composta tradicionalmente por pai, mãe e filhos).

Nascida em 1930 em Twamgraney, Irlanda, Edna O'Brien teve, desde sempre, uma relação muito difícil com sua mãe que, segundo ela, era castradora, controladora e incapaz de apoiá-la ou de esboçar-lhe carinho. Provavelmente aí subjazam as raízes desta associação que a autora faz entre a mulher e o sofrimento: porque era filha de uma mãe austera e de um pai indiferente. Segundo Winnicott (1994, 1997), a mãe, enquanto primeiro objeto de amor, tem uma função primordial na formação do processo de autonomia do sujeito. Para este mesmo autor, “Muita coisa acontece no primeiro ano de vida da criança: o desenvolvimento emocional tem lugar desde o princípio. [...] é muitas vezes possível detectar e diagnosticar distúrbios emocionais ainda na infância, até mesmo durante o primeiro ano de vida” (WINNICOTT, 1997, p.4).

Spitz (1979) ressalta a importância da relação mãe-filho ser estruturada no afeto e no cuidado em prover; que a mãe seja, na fase mais vulnerável da vida do bebê, a supridora de todas as suas demandas para que este, percebendo-se em um clima emocional salutar, possa sentir-se seguro. A relação que a criança tem com uma mãe ausente ou por demais castradora não lhe possibilitará o amadurecimento emocional esperado. Se a relação entre ambos se vê frustrada e constantemente reiterado este recalque, a tendência é que o sujeito vincule de maneira inconsciente o conceito de amor à ideia de rechaço a partir de então.

Para Winnicott (1994b) e Bowlby (1989), a inexistência de um ambiente familiar salutar e marcado essencialmente pela ausência de relações calorosas, gera no bebê e, posteriormente na criança, um forte sentimento de desamparo e angústia pela privação vivenciada. Esta lacuna tende a gerar-lhe marcas em sua personalidade que repercutirão de modo muito negativo no decurso de toda a sua vida, tais como: insegurança afetiva, angústia da carência e necessidade extrema de sentir-se amado. Se o apoio do ego da mãe não existe, é fraco ou

intermitente, a criança não consegue desenvolver-se numa trilha pessoal; o desenvolvimento passa “[...] a estar mais relacionado com uma sucessão de reações a colapsos ambientais que com as urgências internas e fatores genéticos. [...] 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* [...]” (WINNICOTT, 1997, p. 24).

Winnicott (1994, 1997) pontua, ao longo de seu arcabouço teórico, a importância do ser (que se encontra nos estágios iniciais da vida) estar inserido em uma família que lhe supra necessidades fisiológicas e afetivas e em um ambiente salutar e facilitador de descobertas e vivências, proporcionando a este ser um processo de amadurecimento emocional satisfatório. No instante em que existem falhas neste processo, as marcas deixadas são muito profundas e vão desde a imaturidade emocional e insegurança afetiva até mesmo o desencadear de processos psicopatológicos.

A partir desta obra de O’Brien em particular, composta de nove contos, extraímos uma amostra de três, que cremos ser suficientes para demonstrar modelos da *mulher sacrificada* neles presentes. Passemos, então, à análise das personagens que a refletem.

2. A Mulher Sacrificada em “A Scandalous Woman”

Ambientado na Irlanda rural dos anos 30 ou 40, este conto, focado primordialmente no realismo doméstico, conta a estória de uma mulher que em um dado momento de sua vida recorda fatos ocorridos em sua adolescência, assim como a grande amiga que tinha naqueles idos, Eily Hogan. A princípio, havia por parte da narradora para com Eily uma nota de admiração por ser esta uma menina encantadora e que fazia uma grande diferença na vida medíocre que aquela levava. Eily é-nos apresentada como uma jovem espirituosa, que passa a viver um romance clandestino com um rapaz recém-chegado ao vilarejo, o novo empregado do banco. Chamava-se Jack, mas as garotas o alcunhavam secretamente de Romeo, em uma possível alusão à famigerada personagem shakespeariana.

Os encontros clandestinos entre os jovens resultaram em gravidez para Eily, que não pôde contar com o apoio de sua família. Ao contrário: foi enclausurada em um quarto pequeno da casa, agredida fisicamente por seu pai, torturada com as perguntas insistentes de seus familiares e vizinhos e impedida de sair, salvo se fosse para ir à missa. Como se não bastasse o não haver sido contemplada pelos seus, Eily teve que casar-se com Jack, que já tinha uma namorada no vilarejo vizinho e com quem estava a ponto de noivar, diga-se de passagem. Ele era protestante; Eily e sua família, católicos, mas o que imperou mesmo foi a vontade de um pai machista na tentativa

desesperada de recuperar a honra da filha.

Anos depois, com um casamento falido, três filhos e a certeza de que seu marido seguia mantendo relações extraconjugais com as colegas de trabalho, Eily tem um colapso nervoso e é internada em uma instituição mental. Após a alta médica, notamo-la bem fisicamente, mas que algo claramente se havia quebrado em seu âmago; o que vemos é o produto de um longo processo de mutilação anímica, apenas um espectro do que Eily havia sido um dia.

Esta estória termina com a conclusão de que a Irlanda é “a land of strange, sacrificial women”. Primeiramente, a partir da descrição de Eily feita pela narradora, a figuramos com ares de santa: “Hers was the face of Madonna. She had brown hair and eyes big and soft and as transparent as ripe gooseberries” (O’BRIEN, 1974, p. 09). Com tais características, a imaginamos como uma pessoa intocada pelo pecado e sua reação à desgraça que lhe sobreveio vem a comprovar que ela se sentia católica demais. Para ser uma garota vivaz, um comportamento tão apático e resignado nos leva a crer que Eily, como uma boa cristã, aprendeu cedo a sofrer sem esboçar revolta.

Desde o princípio fica patente que Jack não a ama, que somente queria conhecê-la mais intimamente – e ela sabia disso. Por esta mesma razão, toma para si a culpa do infortúnio que a vitimou e não revela nunca a ninguém o nome de sua cúmplice – a narradora da estória. Aceita casar-se com um homem que não a quer, que nunca a respeitou e que arruinaria sua vida para sempre. Tudo o que o destino e seu pai lhe impuseram foi aceito por Eily sem questionamentos. No entanto, o início de sua nova vida foi o que lhe custou verdadeiramente: deixar para trás a inocência, a família, os amigos e a cidade natal em busca da tão sonhada felicidade. Tal renúncia somente lhe trouxe ainda mais infelicidade e sentimento de incompletude.

Curiosamente, após a alta recebida do hospital psiquiátrico, Eily já não se recordava da jovem feliz que fora um dia – não se sabe se por um mecanismo de autodefesa ou devido às drogas pesadas que lhe injetaram ali e que apagaram de sua mente suas mais queridas lembranças do passado. Aparte de toda a terapia psicofármaca utilizada durante sua internação, um forte mecanismo egóico de repressão foi instalado inconscientemente por Eily. Em outras palavras: a repressão faz com que o processo egóico impeça que pensamentos ansiogênicos e dolorosos, que estão na origem dos sintomas, cheguem à consciência, aprisionando no inconsciente lembranças, vivências e pensamentos que, vindo à tona, causam sofrimento psíquico.

A mudança que vemos no espírito de nossa protagonista é brutal. A desilusão amorosa foi capaz de transformar completamente uma moça visivelmente feliz em outra completamente destruída em sua autoestima. O fato de seguir os preceitos religiosos que lhe foram inculcados desde a mais tenra idade, de ser obediente, de aceitar a punição por seus erros, de calar-se frente a quem grita mais alto, provocou-lhe uma torção espiritual profunda, um perceber-se a si mesma

como pequena, impotente e incapaz. Tal visão de si própria acabou por fazê-la concluir que seu sacrifício havia sido completamente em vão, que a *mulher sacrificada* que lhe rendeu fama de virtuosa, depois da mancha que lhe embotou a honra, não foi capaz de evitar que o que de mais genuíno e puro ela tinha, e que lhe caracterizou outrora, fosse visceralmente destruído.

De acordo com Huffman (2001), o comportamento virtuoso é fortemente marcado pelo mecanismo (egóico de defesa) repressivo, que visa fazer desaparecer da consciência qualquer menção a uma representação dolorosa ainda que inconsciente e que envolva muito desgaste de energia psíquica. Por sua vez, é a base de formação de um sintoma (produto do conflito psíquico entre o desejo e um mecanismo de defesa). Tal repressão é motivada por um complexo mecanismo psíquico de censura (o superego), que nos coloca a consciência moral diante de um modelo ideal de ego que se quer alcançar e de culpa opressora diante de fatos que desafiem este ideal a ser atingido. O superego é a última instância da psique a ser desenvolvida, originário do ego, que tem a função de tornar-se um censor moral e buscar uma perfeição inalcançável:

O superego é um conjunto de padrões éticos ou regras de comportamento. Ele tem duas partes: a consciência e o ego ideal. A consciência é um grupo de proibições sociais, semelhante a um código penal ou a estatutos legais. Ela lista as coisas que não devemos fazer. O ego ideal é um conjunto de coisas que devemos fazer para nos sentir orgulhosos de nós mesmos. O superego deve ser considerado como operando sob o princípio da moralidade, uma vez que violar as regras, seja da consciência, seja do ego ideal, resulta em sentimentos de culpa (HUFFAMN 2001, p. 505).

Regida por um forte mecanismo interno de censura, Eily assume a condição de sofredora, como uma forma inconsciente de se punir pelo desgosto provocado em sua família com sua gravidez precoce. Esse sentimento é gerador de baixa autoestima, no instante em que a personagem acreditou ser merecedora de toda espécie de maus-tratos físicos e emocionais, digna de punição, como forma de aplacar seu superego. Conforme Nasio (1993, p. 135): “A culpa é uma doença imaginária do ego que reclama o remédio imaginário da autopunição infligida pelo superego”. Diante disso, é compreensível a aceitação pela personagem de tamanha violência psicológica e de desamor explícito.

3. A Mulher Sacrificada em “The Sisters”

Esta é uma estória focada na difícil relação entre irmãos. Bettelheim (1994) defende que a competição entre irmãos é, até certa instância, considerada normal, uma vez que os irmãos nos situam na realidade em que vivemos, internalizando em nós sentimentos de hierarquia, imposição de limites, partilha e competição: “[...] los problemas más acuciantes del desarrollo del niño: la lucha contra los conflictos edípicos, la búsqueda de la identidad y la rivalidad fraterna”

(BETTELHEIM, 1994, p. 223).

Conforme Winnicott (1997, p. 59): “Não haveria nada de novo em afirmar que a família é um dado essencial de nossa civilização”. A presença da família enquanto ativo suporte emocional e material possibilita ao ser tornar-se sujeito, enquanto singular e pleno de inteireza. Neste conto, as irmãs em questão são três: Peg, Helen e Creena e o único irmão destas chama-se Teddy. A predileção dos genitores por um filho em detrimento dos demais é um fator que *per se* afeta a dinâmica familiar de modo muito negativo. Albornoz e Nunes (2004) apontam para a existência de interferências na homeostase e comprometimento no desenvolvimento emocional provocados pela ocorrência de eventos traumáticos como privações psicológicas, negligência de cuidados ou mesmo violência (moral, física e sexual) que podem trazer sequelas profundas para o sujeito e impactar na constituição do seu modo de subjetivação (sentimento de pertença, autoestima, identidade e posicionamento diante do mundo).

Peg, a primogênita, tem um profundo rancor e inveja para com sua irmã do meio, Helen, a favorita de seus pais, e uma relação sádica com sua irmã mais nova, Creena. Helen é extremamente egoísta e manipuladora; é também a única dos irmãos que trabalha, assim que seus pais lhe têm muita consideração. Creena é demasiadamente religiosa, chegando mesmo às raias do fanatismo. Teddy não tem muita relevância para a trama; é apenas um menino influenciado por Helen, que despreza e maltrata suas outras duas irmãs e o próprio título, que o exclui (“The Sisters”), reforça esta desimportância do elemento masculino, tão comum na obra de O’Brien. A relação polarizada do conto está estampada nesta citação: “Peg and Creena were friends and allies, at loggerheads with Helen and Teddy” (O’BRIEN, 1974, p. 119). Estavam Helen e Teddy de um lado e Peg e Creena de outro.

As *mulheres sacrificadas* deste conto são Peg e Creena, mormente esta última. Peg, como a primogênita que era, poderia exigir respeito por parte de seus irmãos mais novos, mas antes prefere calar-se à injustiça que lhe cometem e odiar Helen secretamente além de manipular Creena. Traçando um breve perfil psicológico das irmãs, observamos que o comportamento de Peg é derivado de um ambiente familiar onde existe patentemente a exclusão afetiva de membros neste núcleo primário e que é gerador de sentimentos diversos como a frustração. O desejo de Peg tem relação direta com o reconhecimento de sua condição de filha mais velha, de ter suas demandas escutadas e atendidas, e não simplesmente negadas. A criança é uma produtora de cultura singular e agente de construção de sua subjetividade a partir do núcleo familiar, social e de suas próprias vivências. O discurso da criança merece ser ouvido enquanto discurso válido, uma vez que a criança é capaz de interpretar a realidade por ela percebida e verbalizar sobre si mesma melhor do que qualquer discurso adulto sobre ela: “[...] a criança, de um modo geral, fala, é capaz de descrever

experiências anteriores e produzir narrativas sobre suas vivências” (SOLON, 2008, pp. 41-42).

Essa condição de ser aceita em seu discurso gera na criança e, posteriormente, no sujeito que passará pelas próximas etapas do desenvolvimento, um sentimento de potência, autoestima e plenitude. Do contrário, sentimentos deletérios como inveja, vingança, raiva, manipulação ou mesmo comportamentos auto-agressivos e auto-depreciativos se farão constituintes do sujeito em devir. A não importância e não valorização do discurso da criança e a interpretação do adulto sobre questões infantis representa para Rocha (2002) um ato de violência, onde há a negação sutil ou patente da autonomia infantil.

Com relação a Helen, esta personagem tem um comportamento marcado pela manipulação, falta de sentimento afetivo por terceiros e intolerância à frustração (que revida impiedosamente). As frustrações são estruturantes da vida psíquica, fazendo com que o sujeito, ao lidar com limites, torne-se apto à vida em sociedade. A família, segundo Winnicott (1994), tem fundamental importância no estabelecimento de regras, em especial a figura materna, que coloca para o bebê pequenas doses de frustrações necessárias o bastante para fazê-lo sair de sua zona de conforto e rumar em busca de uma maior autonomia. Esta mãe que supre demandas e que também gera a dor necessária é o que o teórico vai chamar de mãe suficientemente boa - falível por natureza, mas essencialmente promotora de crescimento. No instante em que há alguma falha no estabelecimento de limites parentais devido à negligência ou à superproteção, o sujeito tenderá a reagir agressivamente por imaturidade emocional a qualquer frustração que lhe ocorra.

Quanto à irmã mais nova, esta assume uma passividade permissiva a toda sorte de maus-tratos por parte de seus irmãos mais velhos. Creena, que também poderia esboçar alguma reação contra os abusos que lhe vitimam, prefere relegá-los, sublimando-os a um plano mais espiritual. Sua subserviência chega a tal ponto que, em uma dada Sexta-Feira Santa, é violentada sexualmente pelo dono da quitanda onde seu pai é devedor e, ameaçada por seu violador, prefere calar sua dor e vergonha e dedicar seu sacrifício à sua família. Gabel (1997) aponta que a violência sexual é um sofrimento vivenciado pela vítima de modo extremamente impactante, que encontra amparo no silêncio motivado pelo medo das ameaças do agressor e medo da ruptura familiar, vergonha e culpa.

O ganho secundário da aceitação de tamanha violência vem da certeza de ser vítima do destino, a eterna incompletude que a move em um movimento dolorosamente histericizante e inconsciente de clamor não verbal por aceitação social, acreditando que só assim será amada pelo reconhecimento de ser sofredora. Tal como Jesus Cristo, em um dia tão grandioso para o Catolicismo, a virtuosa Creena, mansa como um cordeiro, sente-se imolada em prol do bem alheio. De acordo com Huffman (2001), a pulsão agressiva não externalizada para o meio ou diretamente

para quem lhe provocou sofrimento, acaba voltando para a jovem através da autopunição e da auto-privação marcada pela passividade. A religião passa a ser a estratégia por ela encontrada para sublimar toda a descarga agressiva que é dolorosa o bastante para emergir dos porões incontroláveis do inconsciente e por isso precisa ser recalçada.

No que tange aos abusos de Helen para com suas irmãs, seu ponto álgido é atingido quando, na ausência dos pais, que estão fora uma semana, em uma exposição equina anual, usa o dinheiro deixado para a compra de comida para comprar-se um relógio novo e dar festas em casa a fim de bajular seus amigos abastados. Tanto ela como Teddy passam a comer em casa de amigos, mas as duas outras meninas começam a passar fome *ipsis litteris*, sem que ninguém se preocupe por elas.

Quando os pais retornam, os filhos dão-se conta de que o pai está paraplégico devido a um acidente sofrido na viagem. Fingindo uma pena que estava longe de sentir, Helen vende seu relógio novo, comprado com um dinheiro que não era seu, para ajudar nas despesas de casa. Este ato toca fundo no coração de sua mãe, que resolve dar-lhe seu tesouro: dois anéis. O problema estava em que não se encontravam em parte alguma, pois haviam sido trocados anteriormente por Peg e Creena para comprar-se comida. Esta foi sua vingança silenciosa.

Segundo Bowlby (1989), quando a criança não é plenamente suprida emocionalmente nos seus momentos de maior dependência e vulnerabilidade, tende a manifestar essa necessidade de carinho e aceitação através de comportamentos socialmente não desejáveis como a manifestação de sentimentos de raiva, comportamentos manipuladores e desejos de vingança que, muito frequentemente, vêm permeados por tristezas e culpas resultantes do conflito interno (desejo de ser amado e a confrontação da realidade de desamor). A agressividade normalmente ocorre motivada pelo sentimento de não pertencimento e pela crença distorcida de que o sujeito não é digno de amor; conforme Winnicott (1990, 1994b, 1997), manifesta-se na expressão da rejeição parental vivenciada enquanto falha do suporte materno no momento de maior vulnerabilidade e, acima de tudo, no desejo de aceitação e atenção.

Negligência, favoritismo, ódio, subserviência, injustiça e indiferença são alguns dos sentimentos ressaltados neste conto e que acabam por transformar nossas heroínas em *mulheres sacrificadas*. Filhas de pais indiferentes, Peg e Creena sofrem os desmandos de seus irmãos e a negligência emocional de seus pais.

Desde o Neolítico a mulher acostumou-se a deixar-se proteger pelo homem, mas as duas figuras masculinas plasmadas neste conto são incapazes de fazê-lo. Teddy é como um brinquedo nas mãos de sua irmã maquiavélica (como um *Teddy Bear*, um “ursinho de pelúcia”). Não tem voz, não expressa ideias, somente as segue. Já o pai das crianças, além de ser incapaz de perceber a

rivalidade entre os filhos e de resolvê-la a contento, acaba ficando fisicamente comprometido. Ou seja: de todas as formas, este homem com quem as meninas esperavam poder contar como um baluarte era mais frágil que elas próprias e provou ser incapaz de livrá-las do rótulo de *mulheres sacrificadas*.

4. A Mulher Sacrificada em “Honeymoon”

Este conto trata de uma *mulher* tão *sacrificada* como as anteriormente analisadas. Elizabeth casa-se com um homem que já havia sido casado outras duas vezes com duas mulheres de diferentes nacionalidades. Para tanto, a fim de realizar seu sonho, nossa protagonista teve que esperar mais de seis meses até que ele pudesse finalizar os trâmites de seu último divórcio, submetendo-se à vontade dele de conviver maritalmente antes, expondo-se à vergonha de fazê-lo. Quando por fim se casam, o enlace dá-se em um dia de semana, em uma capela pequena, tendo por testemunhas desconhecidos que por ali estavam. Para coroar a frustração da noiva, tiveram que esperar outros meses mais para poderem viajar em lua de mel, já que ele não havia terminado de consertar seu velho carro esportivo.

A submissão cega de Elizabeth a este homem inequivocamente insensível evidencia-se em fatos meramente corriqueiros: “He was twice her age, and she obeyed him in everything, even in the type of shoes she was to wear – completely flat shoes which as it happened gave her a pain in her instep” (O’BRIEN, 1974, p. 96). Notamos que sua opinião não conta, que sua participação na estória é muda e que sua importância para seu marido é nula. A submissão não é uma característica de personalidade que surja abruptamente na vida de alguém. Ela é de natureza dinâmica; a própria negação da consciência de plenitude e inteireza, de autonomia que, por sua vez, surge como um processo em que necessitamos de uma base familiar e um ambiente externo que nos seja salutar. Conforme Winnicott (1997), as questões ambientais quando ausentes ou deficientes, interferem diretamente de modo negativo no processo de amadurecimento emocional, tornando o sujeito imaturo, dependente e submisso ao ponto de, para ser aceito socialmente, negar a si mesmo. A negação poupa o sujeito de lidar com uma realidade que perturba a homeostase psíquica e lhe permite viver em uma realidade ilusória, mas egoicamente suportável.

Um exemplo da falta de consideração de seu marido para com ela deu-se logo a seguir, em sua viagem de lua de mel. Já no segundo dia, ele a abandona no meio do nada e sai para pescar, prescindindo, logicamente, da presença de sua nova esposa. Horas depois, apavorada, Elizabeth vê um homem aproximar-se, mas logo percebe que o rapaz não lhe quer fazer mal algum; convidando-a a conhecer sua casa e sua esposa, convite este que é prontamente aceito. Chegando à casa do

desconhecido, Elizabeth, estupefata, vê que o casal vivia em uma colina, coroada por duas casas idênticas e dispostas lado ao lado. Além do que, a esposa dele, Nora, parecia-se tanto com ele que seguramente se tratava de sua irmã – o que amalgamava os dois jovens em uma espécie de incesto edênico: dois irmãos puros, inocentes e livres no coração do bosque - Adão e Eva de outros tempos.

Horas depois, ao chegar o marido de Elizabeth e constatar que ela não se encontrava onde ele a havia deixado, tomado de fúria, a encontra conversando com o jovem casal e, sem se importar com a promessa que ela lhes havia feito de mostrar-lhes o carro de seu marido em detalhes, a força a partir com ele sem uma palavra de desculpa ou de adeus para com seus gentis anfitriões. Naquele momento, Elizabeth teve uma prévia ideia do homem com quem se casara e de como seria seu futuro ao lado deste homem a partir de então.

A relação já havia começado mal. O fato de um homem colecionar tantos casamentos *per se* já é um fato importante e que somente poderia ser negligenciado por uma pessoa apaixonada como Elizabeth. Machista, não pensou na fantasia de sua futura esposa, que se casava pela primeira vez: a boda foi adiada para que ele resolvesse as pendências de uma relação anterior e ocorreu sem convidados, sem festa, sem uma igreja apropriada e com testemunhas desconhecidas por ambos e meramente decorativas.

As vivências frustradas e não psiquicamente elaboradas, segundo Ceccarelli (2005), vão constituindo um abismo interno que leva o sujeito a vivenciar um profundo mal-estar inespecífico e não necessariamente patológico: o sofrimento psíquico. Este é um fenômeno universal, ontológico, que humaniza o sujeito diante da realidade de finitude e impotência, não limitando um sujeito ao sofrimento em detrimento de outro.

A partir da estrutura emocional de cada sujeito, uns podem redimensionar eventos traumáticos, racionalizando-os, aceitando-os e dando continuidade a sua trajetória apesar do ocorrido, enquanto que outros podem sucumbir à angústia, frustração, desespero, culpa e raiva. Alguns, por terem maior suporte emocional (sedimentado nos primeiros anos de vida), resignificam com mais rapidez e sem tantos impactos negativos; outros absorvem o sofrimento e este passa a ser constituinte do sujeito, por ser um grande gerador de ganhos secundários como o desejo primário de reconhecimento, acolhida e afeto.

A maior representação do sofrimento psíquico é a tristeza, seguida da angústia. A tristeza é um sintoma que, conforme Torralba (2007), representa a grande dor da alma que vai gradativamente se manifestando através de comportamentos específicos como isolamento, apatia, intolerância a frustrações e choro fácil - mas que precisa de um processo de internalização e imaginação para que passe a impactar na vida do sujeito e o impossibilite, total ou parcialmente, de vivenciar o prazer e o sentido de viver, levando-o a um estado de apatia, embotamento afetivo e

indiferença ao meio.

A submissão gera no sujeito todo um movimento a fim de internalizar a energia agressiva ao invés de deslocá-la para o desencadeador (sujeito ou fenômeno) de tal sentimento e reforça crenças distorcidas produzidas no decurso da vida, de sentimentos de não pertencimento e não merecimento. Segundo Fadiman e Frager (1994, p. 202), esta ferida narcísica no sentimento de potência, motivado por uma pulsão de morte (que impede o escoamento de tensões do sujeito pela geração de repetições sintomáticas, impedindo-o de organizar-se internamente e encontrar prazer e sentido na vida), faz com que gradativamente exista uma impossibilidade inconsciente de elaboração dos elementos dolorosos que são manifestados conscientemente por meio de repetição de condutas e pensamentos. A submissão é percebida em muito pela tristeza e pela incapacidade de mudar a realidade dolorosa.

A pergunta que nos fazemos é: por que Elizabeth se permite ser humilhada desta maneira? Embora o sofrimento psíquico possa estar presente na vida do sujeito, apenas a percepção da existência do mesmo e sua vulnerabilidade é que fará, conforme Torralba (2007), com que o mal-estar possa de fato existir. Assim sendo, vemos pessoas em condições emocionalmente precárias e que não se dão conta da real intensidade e realidade de suas relações fracassadas e potencialmente destrutivas. Por que insistir em uma relação que já dá sinais de fracasso nada mais haver começado? Provavelmente porque Elizabeth é uma mulher virtuosa e isso, de uma forma ou de outra, requer que ela assuma seu papel de *mulher sacrificada*.

Fomos ensinadas a esperar por um homem que nos livre da condição de celibatárias, que nos ofereça a estabilidade de um casamento feliz, nos engendre filhos saudáveis, nos provenha uma vida confortável e bens materiais... Para muitas de nós não nos importa o fato de sermos mal tratadas física nem psicologicamente contanto que estejamos casadas e desempenhemos os papéis que a sociedade espera de nós: a de sermos uma esposa dedicada, uma mãe amorosa e uma dona de casa exemplar, além de bem cumprir com nossa rotina profissional. Nunca protagonistas de nossas próprias histórias; sempre dependentes dos homens. Os desapontamentos ocasionados pela convivência e que fazem de nós *mulheres sacrificadas* fazem parte do processo e são até esperados e amplamente tolerados.

É impressionante que com tantas mudanças pelas quais nós mulheres vimos passando ao longo destes últimos cem anos, que com tudo o que vimos conquistando laboral, social e culturalmente ainda nos permitamos sofrer estes abusos. Na busca do amor e da felicidade, muitas de nós acabam por entregar seu poder pessoal a homens insensíveis, que não sabem o que fazer com tão precioso presente. A *mulher sacrificada* é encontrada em todas as esquinas do planeta porque, muitíssimas vezes, o amor e o desapontamento andam lado a lado, quando não de mãos dadas.

5. Um Olhar mais Profundo sobre os três Contos Analisados

A Irlanda é conhecida por haver sido o último reduto dos celtas. A mulher celta, diferentemente de suas contemporâneas em outros povos, é conhecida e reconhecida por ser considerada especial frente ao homem. Impacta-nos o fato de séculos depois virmos distorcida esta percepção. Neste contexto, a Igreja tem sua grande parcela de contribuição. A Irlanda foi cristianizada a partir do século V e o Cristianismo tem feito um esforço sobre humano para fazer calar o discurso feminino nos últimos vinte séculos. A cristianização dos costumes regida pela lógica judaico-cristã de pecado e culpa em todo movimento naturalmente humano como a vivência da sexualidade e da auto-expressividade, coloca no inconsciente coletivo, conforme Foucault (1999), um sentimento profundo de rechaço e de censura a tudo o que ousar desafiar o conceito hegemônico de pureza e santidade conquistada com a própria negação dos modos de subjetivação.

Não podemos negar que seus objetivos têm sido plenamente atingidos, mas tampouco podemos negar que tenha sido uma tarefa das mais fáceis. Ao longo da História, mulheres extraordinárias têm-se livrado da couraça do silêncio verbalizando sua subjetividade através de atos e palavras certas nos momentos exatos. Podemos chamá-las de Virgens que, segundo Markale (2001) e Fenster et al. (1996), são as mulheres independentes emocional e economicamente dos homens e que desfrutam amplamente de sua vida sexual.

O'Brien costuma focalizar sua atenção no mundo interior da mulher, assim como na infância, de acordo com Cahalan (1995). No mais das vezes, suas personagens são encontradas na Irlanda rural “a land of strange, sacrificial women”, como ocorre com todas as personagens femininas dos contos que analisamos neste trabalho. O mundo exterior, assim como a figura do homem em si não lhe interessam especialmente. A bem da verdade, o papel do homem nestes contos só tem uma função: fazer da mulher uma *mulher sacrificada*.

No primeiro conto, “A Scandalous Woman”, Jack é o sedutor cruel que, não podendo abandonar sua vítima, torna sua vida miserável; no segundo, “The Sisters”, Teddy é uma personagem decorativa e comandada por outrem e o pai não passa de uma pessoa incapaz de corresponder à expectativa de suas filhas; no terceiro e último conto aqui analisado, “Honeymoon”, o marido de Elizabeth sequer tem um nome. Trata-se de uma personagem tipicamente sexista, egoísta, insensível, indiferente e despótica.

Tanto Eily quanto Elizabeth creem no casamento, na felicidade que ele pode trazer e ainda que totalmente conscientes de que suas escolhas não foram as melhores, investem sonho e energia em relações fracassadas. Como boas cristãs, têm muito clara a ideia de que o sacrifício é

necessário para que duas pessoas possam encontrar a felicidade juntas, e principalmente, de que este sacrifício seja da mulher. Peg e Creena representam o oposto da mulher escandalosa encarnada por Eily, que engravida de um desconhecido, e por Elizabeth, que vive maritalmente com seu marido antes do casamento, em uma Irlanda rural, impermeável à quebra de tradições impostas por 1500 anos de hegemonia cristã.

Em rápidas pinceladas, todas as personagens femininas aqui analisadas têm um denominador comum: sua infelicidade se deve a seus problemas de relacionamento com os homens. Todas, sem exceção, tiveram relações frustradas e falidas com o elemento masculino. Todas são exemplos de *mulheres sacrificadas*.

CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, podemos resumir os sentimentos destas mulheres para com os homens que cruzaram seus caminhos em duas únicas palavras: amargura e decepção. Infelizmente há milhões de Eilies, Pegs, Creenas e Elizabeths entre nós e nós sabemos quem são, onde estão e como vivem; muitas vezes, as mais esclarecidas de nós ainda se comportam como nossas heroínas aqui tratadas. Quando vamos começar a viver e atuar como Mulheres que somos e rechaçar definitivamente a tatuagem social de *mulheres sacrificadas* que ainda teimam em nos imprimir na alma? Esta é uma pergunta que merece uma reflexão mais profunda e uma tomada de ação mais imediata. Em futuros trabalhos esperamos estar caminhando rumo ao entendimento mais concreto desta dialética.

BIBLIOGRAFIA

- ALBORNOZ, Ana Celina Garcia; NUNES, Maria Lúcia Tiellet. A dor e a constituição psíquica. *Psico/USF*, v. 09, n. 10, 2004, pp. 211-218.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Drakontos Crítica, 1994.
- BOWLBY, John. *Uma base segura: aplicações clínicas da teoria do apego*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1989.
- CAHALAN, James M. Female and male perspectives on growing up Irish in Edna O'Brien, John McGahern and Brian Moore. *Colby Quarterly*, v. 31, n. 01, 1995, pp. 55-73.
- CECCARELLI, Paulo Roberto. O sofrimento psíquico na perspectiva da psicopatologia fundamental. *Rev. Psicol. Est.*, v.10, n. 03, set. /dez., 2005, pp. 471-477.
- FADIMAN, James; FRAGER, Robert. *Teorias da personalidade*. Porto Alegre, Marbra, 1994.
- FENSTER, Telma S. et al. *Arthurian women*. New York, Routledge, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade*. 13ª ed. Rio de Janeiro, Graal, 1999.
- GABEL, Marceline. *Crianças vítimas de abuso sexual*. São Paulo, Summus, 1997.

- HUFFMAN, Karen et al. *Psicologia*. São Paulo, Ed. Atlas S.A., 2001.
- MARKALE, Jean. *La mujer celta: mito y sociología*. Barcelona, MRA, 2005.
- O'BRIEN, Edna. *A Scandalous Woman and Other Short Stories*, London, Penguin Books Ltd., 1974.
- PRIORE, Mary Del. *História das crianças no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2000.
- RAMBLADO-MINERO, Maria Cinta e PÉREZ-VIDES, Maria Auxiliadora. Scandalous women: the representation of unmarried motherhood in short stories by Lavin, Edna O'Brien and Éilís Ní Dhuibhne. *Unmarried Mothers in Twentieth-Century Ireland: Cultural Reflections*, Edwin Mellen Press, 2006, pp. 230-244.
- ROCHA, Eloisa Alcires Candal. Crianças e infâncias: uma categoria social em debate. *Anais do III Congresso de Arte-Educação*, Blumenau, 2002.
- SOLON, Lilian de Almeida Guimarães. *Conversando com crianças sobre adoção*. São Paulo, Casa do Psicólogo Livraria e Editora, 2008.
- SPITZ, René. A. *O primeiro ano de vida: um estudo psicanalítico do desenvolvimento normal e anômalo das relações objetais*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- TORRALBA, F. Aproximación a la esencia del sufrimiento. *Anales Sis San Navarra*, v. 30, supl. 03, 2007, pp. 23-37.
- WINNICOTT, D. W. *A família e o desenvolvimento individual*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1997.
- _____. *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. 3ª ed, Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- _____. *Os bebês e suas mães*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1994.