

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 1 • Nº 10 • Jul.-Dez. (2017) • ISSN 1980-4571

Temática Livre



Orlando Luiz de Araújo
Edson Santos Silva (Orgs.)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 10 • JUL.-DEZ. (2017)

ISSN 1980-4571



TEMÁTICA LIVRE

Orlando Luiz de Araújo
Edson Santos Silva
Organização

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

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Orlando Luíz Araújo – UFC
Edson Santos Silva – UNICENTRO

CONSELHO EXECUTIVO

Adriana Almeida Colares – UFC
Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC
Bárbara Silva T. de Menezes – UFC
Benedito Teixeira de Sousa – UFC
Elayne Castro Correia – UFC
Francisca Tânia A. Colares – UFC
Francisco Jacson M. Vieira – UFC
Gracielly Dias de Moura – UFC
Lia Leite Santos – UFC
Luciana Bessa Silva – UFC
Mariana A. Santiago Carvalho – UFC
Orlando Luíz Araújo – UFC
Renato Cândido da Silva – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC
Sávio Alencar de Lima Lopes – UFC
Solange Maria Soares de Almeida – UFC
Soraya Rodrigues Madeiro – UFC
Taynan Leite da Silva – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

Lucas Mariano de Oliveira – UFG

AVALIADORES CONVIDADOS

Ana Karla Dubiela – UFC
Algemira de Macedo Mendes – UESPI
Éderson Luís da Silveira – UFSC
Emaxsuel Roger Rodrigues – UFBA
Lorena Penalva – UFF
Manoel Freire – UERN
Márcia de Mesquita Araújo – UFC
Rafaela Abreu – UFC
Roberto Bezerra Menezes – UFMG
Sônia Maria Oliveira Silva – UFSCar
Susana Souto – UFAL

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Martins L. Mateus – UFT
Andrea Mazzucchi - UniNA
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Carolina de Aquino Gomes – UFPI
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cid Ottoni Bylaardt – UFC
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Francesco Guardiani – UofT
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
Jaqueline Soares Moura - UNIFÉ
José Roberto de Andrade – IFBA
Juliana M. G. C. Nascimento – UFC
Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Márcio Ricardo C. Muniz – UFBA

Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria da Glória F. de Sousa – URCA
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – UniNA
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Rodrigo Ávila Agrela – UEMG
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Forte – UECE
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Tito Lívio Cruz Romão – UFC
Yuri Brunello – UFC

APRESENTAÇÃO

ENTRE TRAMAS, APAGAMENTOS E FIOS

Neste volume da *Revista Entrelaces*, os autores são oriundos de diversas regiões e instituições de ensino superior: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Universidade Federal do Acre (UFAC), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Universidade de Brasília (UNB), Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), além de instituições estrangeiras – a Leiden University e a Princeton University – e de uma instituição cearense, a Universidade Federal do Ceará. O conjunto dos artigos, ao mesmo tempo em que diversifica temas e autores, aponta para o diálogo profícuo que se estabelece na pesquisa em literatura no Brasil entre os pesquisadores de níveis e experiências distintas: os articulistas são doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, professores... O conjunto evidencia boas perspectivas para as pesquisas na área dos estudos literários. Em relação aos teóricos e métodos de trabalho, é importante salientar a diversidade de autores que contribuem para as análises realizadas.

O artigo **Soneto shakespeariano: entre o amor, a beleza e a herança mitológica clássica**, que abre este número da *Revista Entrelaces*, aborda a relação entre beleza e amor. Os autores, Raquel Ferreira Ribeiro e Carlos Augusto Viana da Silva - revisitando o conceito de belo na Antiguidade clássica -, examinam, a partir dos mitos de

Narciso e Hipólito, a noção renascentista de amor e de beleza nos sonetos I e III, de Shakespeare. De sublime e imortal, conforme a tradição clássica, mormente, a filosofia de Platão, o amor converte-se em mortal e passível de ser vivido e sentido pela experiência do homem do Renascimento.

Fernanda Karovsky Moura apresenta **O rei Artur através dos séculos: uma trajetória das lendas arturianas**. Trata-se do percurso da lenda do rei Artur, desde o século IX até os dias atuais, com foco no ciclo arturiano como desencadeador de outros gêneros literários, evidenciando sua reinterpretação até mesmo por uma geração que reivindica transformações culturais e sociais, alinhando, assim, a lenda do rei Artur à complexidade do mundo contemporâneo.

Nesta edição, a autobiografia, a memória e sua transversalidade são temas de discussão em quatro artigos: **A vida e o espaço autobiográfico** é a contribuição de Sávio Damato Mendes, em coautoria com André Monteiro Guimarães Dias Pires. O artigo se propõe a analisar a obra *O Convidado Surpresa*, de Grégoire Bouillier, cujo tema são “os limites e as intersecções entre a realidade, a ficção e a composição do espaço chamado *autobiográfico*”; a autobiografia, relacionada à metáfora, é o tema do estudo realizado por Ana Carolina de Azevedo Guedes em **A metáfora como possibilidade autobiográfica: um breve ensaio**. A partir do ensaio de Virginia Woolf, *O Sol e o Peixe*, a articulista analisa o uso da metáfora utilizado pela escritora como possibilidade explicativa para leitura do mundo, face ao uso de artifícios ficcionais que descrevem o acontecido na experiência.

Ainda na esteira das fronteiras movediças, que se situam entre a realidade e a ficção, Carla Clauber da Silva e Silvia Sell Duarte Pillotto,

no ensaio **Fragilidade e formação: uma escrita em cinza**, debatem os limites da ensaística. Para as autoras, que pensam o ensaio como metáfora da formação e da experiência, o gênero porta a possibilidade de criação de novas paisagens no processo formativo. Outro artigo que trata da fronteira entre ficção e realidade é **Città di Roma: livro de memórias?**, escrito por Sheila dos Santos Silva. O artigo tem o propósito de examinar e discutir a classificação de *Città di Roma*, da autora Zélia Gattai, uma vez que a obra apresenta características das narrativas biográficas, autobiográficas, memorialísticas e autoficcionais, questão que se reflete, inclusive, na confecção da ficha catalográfica das edições.

De autoria de Andrea Vecchio Nogueira, **Luisa, d'O Primo Basílio, à luz d'As Farpas** investiga a representação do papel social da mulher, partindo da hipótese de que o escritor português, Eça de Queirós, delinea as personagens femininas do romance *O Primo Basílio* a partir dos artigos de jornais publicados em *As Farpas*. O trabalho detém-se em temas e categorias importantes para se pensar a arte, a sociedade, o comportamento e a educação das mulheres.

A temática do feminino também está presente nos artigos **Nas entrelinhas de uma história de amor: a ditadura argentina no conto quarta versão de Luisa Valenzuela**, de Lilian Lima Gonçalves dos Prazeres e Adelia Maria Miglievich-Ribeiro, e **Os pontos de fuga dos contos de Alice Munro**, de Fernanda Ribeiro Marra. O primeiro, buscando a contribuição da crítica feminismo decolonial e feminismos outros, faz uma leitura da história de amor de Bella e Pedro durante a ditadura militar na Argentina. A autora do conto elege a voz feminina para recontar sua história e expõe a condição de oprimida em que vive a mulher, desconstruindo e denunciando o modo como a história oficial

apresenta a mulher. O segundo artigo apresenta o resultado de uma enquete com um grupo de leitoras acerca da obra *Fugitiva*, de Alice Munro. Afastando-se da identificação que o conto poderia causar, a autora do artigo busca a diferença. Assim, a leitura parte de uma espécie de não lugar, em que nada está previamente posto, mas uma entrega, enquanto leitora aos liames da obra.

Por fim, Charlie D. Hankin analisa a retórica do rap em **Rap e conscientização: o legado de Paulo Freire no hip-hop cearense**, à luz da obra *Pedagogia do Oprimido*. O autor situa a pesquisa na encruzilhada da estética com a política e examina como os *rappers* podem se constituir numa pedagogia alternativa para as comunidades onde vivem, criando “espaços de união e aprendizado dialético entre cantor e público” e desconstruindo as relações.

Nesta edição, Geraldo Augusto Fernandes faz resenha da novela de cavalaria portuguesa de Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*, obra de 1547, editada, pela primeira vez no Brasil, em 2016, pelos editores Lênia Márcia Mongelli, Raúl César G. Fernandes e Fernando Maués. Diante de um mundo, aparentemente, incerto e sem encanto, Grassinete Oliveira indica-nos a leitura de Zygmunt Bauman e Ezio Mauro, *Babel: entre a incerteza e a esperança*, traduzido em 2016 pela editora Zahar.

Por fim, a Revista brinda seus leitores com a criação literária **À Sombra da Literatura: Memórias da Infância em um Conto Autobiográfico**, de Adelino Pereira dos Santos, em que o autor, borrando as fronteiras da realidade e da ficção, narra sua história contando também a história do outro.

Apesar da miscelânea de temas, todos os artigos nos levam a refletir a respeito de questões fundamentais do nosso tempo, sejam elas relacionadas diretamente ao gênero literário, sejam as indagações concernentes à formação, às (in)diferenças sociais, à condição de ser no mundo em relação com o(s) outro(s). Deixem-se entrelaçar nos fios e tramas. Boa leitura!

Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará

Edson Santos Silva
UNICENTRO/I

NOSSA CAPA

A ilustração foi realizada a partir da música "Bananeira", composta por João Donato e Gilberto Gil e lançada no disco Lugar Comum, de 1975.

O processo de construção da imagem parte da livre associação com a canção que nos sugere, tanto em sua letra, quanto melodicamente, uma atmosfera colorida, leve e ao mesmo tempo inusitada.

Na ilustração, a já popularizada expressão "plantar bananeira", que designa a brincadeira de ficar de cabeça para baixo, apoiando-se nos braços com as pernas mantidas suspensas no ar, se funde com a própria representação da bananeira, oferecendo apenas um dos múltiplos caminhos interpretativos oferecidos pela canção, reservando ao observador, em todo caso, a liberdade da decisão: "a bananeira, sei não, a maneira de ver/isso é lá com você".

Título: "A maneira de ver"

Técnica: aquarela, nanquim e colagem.

Lucas Mariano¹

¹ Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Diretor de Arte na editora Martelo Casa Editorial.

SUMÁRIO

SONETO SHAKESPEARIANO: ENTRE O AMOR, A BELEZA E A HERANÇA MITOLÓGICA CLÁSSICA.....	10
<i>Raquel Ferreira Ribeiro</i> <i>Carlos Augusto Viana da Silva</i>	
O REI ARTUR ATRAVÉS DOS SÉCULOS: UMA TRAJETÓRIA DAS LENDAS ARTURIANAS.....	22
<i>Fernanda Karovsky Moura</i>	
A VIDA E O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO.....	35
<i>Sávio Damato Mendes</i> <i>André Monteiro Guimarães Dias Pires</i>	
A METÁFORA COMO POSSIBILIDADE AUTOBIOGRÁFICA: UM BREVE ENSAIO.....	46
<i>Ana Carolina de Azevedo Guedes</i>	
FRAGILIDADE E FORMAÇÃO: UMA ESCRITA EM CINZA.....	56
<i>Carla Clauber da Silva</i> <i>Silvia Sell Duarte Pillotto</i>	
CITTÀ DI ROMA: “LIVRO DE MEMÓRIAS”?.....	72
<i>Sheila dos Santos Silva</i>	
LUÍSA, D’ O PRIMO BASÍLIO, À LUZ D’AS FARPAS.....	87
<i>Andrea Vecchia Nogueira</i>	
NAS ENTRELINHAS DE UMA HISTÓRIA DE AMOR: A DITADURA ARGENTINA NO CONTO QUARTA VERSÃO DE LUIZA VALENZUELA.....	104
<i>Lilian Lima Gonçalves dos Prazeres</i> <i>Adelia Maria Miglievich-Ribeiro</i>	
O PONTO DE FUGA DOS CONTOS DE ALICE MUNRO.....	118
<i>Fernanda Ribeiro Marra</i>	
RAP E CONSCIENTIZAÇÃO: O LEGADO DE PAULO FREIRE NO HIP-HOP CEARENSE.....	132
<i>Charlie D. Hankin</i>	
PALMEIRIM DE INGLATERRA – AMOR E AVENTURAS/DESVENTURAS.....	146
<i>Geraldo Augusto Fernandes</i>	
VIVENDO EM TEMPOS DE INTERREGNO – EM BUSCA DA ESPERANÇA EM BABEL.....	152
<i>Grassinete Oliveira</i>	
À SOMBRA DA LITERATURA: MEMÓRIAS DA INFÂNCIA EM UM CONTO AUTOBIOGRÁFICO.....	157
<i>Adelino Pereira dos Santos</i>	

Soneto shakespeariano: entre o *amor, a beleza e a herança* *mitológica clássica*

Raquel Ferreira Ribeiro²

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Carlos Augusto Viana da Silva³

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O soneto é a forma de expressão poética criada pelo poeta italiano Petrarca, que canta um amor submisso de homem para uma mulher ativa e atraente. Forma muito utilizada na Europa humanista, na Inglaterra do período renascentista foi adaptada para o que chamamos hoje de soneto inglês. A literatura renascentista, contudo, assim como as demais artes e a ciência, recebe grandes influências da antiguidade clássica. Os sonetos de William Shakespeare cantam o Amor e a Beleza do pensamento renascentista que, por sua vez, resgatam esta relação que faz parte da herança cultural ocidental desde os mitos clássicos, como Narciso e Hipólito, ao pensamento filosófico sobre o Amor em *O Banquete*, de Platão (1972). O presente artigo busca possíveis alusões aos mitos citados nos sonetos *I* e *III*, de Shakespeare (1997), dedicados a *Fair Youth*, para identificar nos estudos da poesia do autor, o belo jovem que desperdiça sua Beleza por não deixá-la para a posteridade através da prole.

Palavras-chave

Mito. Beleza. Soneto shakespeariano.

² Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará e Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará.

³ Doutorado em Letras (Descrição e Análise Linguísticas) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Atualmente é professor Associado I do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará- UFC.

Introdução

William Shakespeare, poeta e dramaturgo do século XVII, é até então considerado o poeta máximo da língua inglesa, cujas peças trazem notoriamente grandes temas da humanidade e, conseqüentemente da literatura, tais como o amor, o ciúme, a ambição, a vingança e conflitos políticos. Seus poemas, principalmente os 154 sonetos, são conhecidos por cantar a relação entre o amor, a beleza, a natureza e o tempo em sua época. O soneto XVIII, por exemplo, traz a mais famosa comparação de beleza, como aparece no primeiro verso: *Shall I compare thee to a summer's day?*, em que a pessoa amada é mais bela que a estação mais amena e atraente para os ingleses, o verão.

A relação entre Beleza e Amor faz parte da herança social-filosófica discutida desde a Antiguidade Clássica. Um dos textos mais influentes é o que trata dos preceitos filosóficos discutidos no diálogo *O Banquete* (1972), de Platão. Nesse diálogo, diferentes definições do Amor são apresentadas e são estabelecidas suas relações com o Belo; tanto o sensível quanto o suprassensível, conseqüentemente, apresentam possibilidades de alcançar o Amor em ambos os níveis, através da Beleza sensível e da Beleza da sabedoria.

Shakespeare como renascentista resgata as ideias do Amor e da Beleza do pensamento clássico, apresentando em seus sonetos o Amor que busca vencer a morte. Uma das relações clássicas entre Beleza e Amor está ligada ao Amor sensível ou carnal, ou seja, na relação sexual para a procriação que multiplica a Beleza. Tal pensamento vê como trágica a negação desta relação, resultando na morte da Beleza. O objetivo deste trabalho é então relacionar as alusões aos mitos de Narciso e Hipólito, exemplos da Beleza “desperdiçada”, às ideias de Amor e Beleza nos sonetos *I* e *III*, de Shakespeare, sua inspiração clássica e mitológica, apresentando um ideal do amor ocidental que reflete na literatura e cultura até os dias de hoje.

Preceitos filosóficos do Amor e do Belo em *O Banquete*, de Platão

Pioneiro a dar tratamento filosófico ao Amor, Platão o apresenta no diálogo *O Banquete* através de um debate de grandes sábios que “disputam” o melhor elogio a Eros. Fedro, o primeiro a apresentar sua definição de Amor, resgata o relato de Hesíodo na *Teogonia*. O Amor está no princípio de tudo, pois foi criado ainda antes dos deuses imortais; é através do Amor, de acordo com Fedro, que se alcança a virtude maior e honra os deuses. Pausânias o divide numa forma popular, que pertence aos vulgares e às mulheres de seu

tempo; e na forma celestial, própria aos homens nobres e “melhores”, pois esta os levaria a “amar belamente” (PLATÃO, 1972, p. 21).

Erixímaco, médico, trata o Amor como parte da natureza humana física, pois o Amor “não está apenas nas almas dos homens” (p. 25), mas também no corpo. Aristófanes fala do terceiro gênero desfeito pelos deuses, o Andrógino, ser superior aos gêneros masculino e feminino, que, desafiando os deuses imortais, foi dividido ao meio, condenando ambas as partes a procurarem incessantemente uma pela outra, numa explicação para a busca humana da alma gêmea. Então, o Amor é o “desejo e procura do todo” (p. 31) perdido, causando nos homens uma incompletude incessante, a dor do não poder regressar. Agatão é o seguinte a proferir seu discurso sobre o Amor e enfatiza a sua natureza divina jovem, bela e delicada, fugindo da velhice. O Amor foge do que é feio, se afasta da alma de costume rude, mas da alma delicada se aproxima.

Sócrates encerra a roda de discursos desconstruindo os argumentos anteriores. A partir de seu diálogo com a sábia Diotima, estrangeira de Mantinéia, e da origem de Eros concebido da união entre o Recurso e a Pobreza, o Amor é um intermediário entre os deuses e os homens, servo de Afrodite, pois foi gerado no dia do seu nascimento. O Amor busca suprir a carência do homem, seja ela sensível ou suprassensível, é a “energia que ajuda os homens a atingir a única forma de imortalidade que está ao seu alcance” (LANCELIN; LEMONNIER, 2010, p. 34). Ou seja, a busca do homem pela Beleza pode estar no nível físico, na procriação, em tornar-se imortal através da prole, ou no nível intelectual, através da arte ou do conhecimento. Em outras palavras:

O que os homens chamam de amor não é senão uma pequena parte do verdadeiro amor: amor é desejo do *belo*, do *bem*, da *sapiência*, da *felicidade*, da *imortalidade*, do *Absoluto*. O Amor tem muitos caminhos que conduzem a vários degraus de bem (toda forma de amor é sempre desejo de possuir o bem); mas, o *verdadeiro* amante é o que sabe percorrê-los todos até alcançar a *visão suprema*, a *visão do que é absolutamente belo* (REALE, 1994, p. 219, grifos do autor).

Para estabelecer as categorias dos níveis de definição do Amor, discutidos n’*O Banquete*, de Platão, enumeramos as seguintes: (1) carência e necessidade de conquistar o que não se possui; (2) desejo do Belo e do Bem; (3) presença na natureza do homem na busca de vencer a morte; e (4) assim como ocorre no Belo, a busca em níveis do sensível e do suprassensível, sendo a sua forma mais nobre e superior o Amor pela filosofia (ABBAGNANO, 2007).

Essas categorias delimitam as ideias de Amor neste diálogo de Platão. No entanto, para este trabalho, será utilizada a busca pela imortalidade (3) e seu vínculo entre o Amor e a

Beleza, a ser relacionada aos mitos clássicos de Hipólito e Narciso e aos sonetos de William Shakespeare.

Mitos de Eros, Afrodite, Narciso e Hipólito

Diz o mito da criação na *Teogonia*, de Hesíodo, que primeiro veio o Caos, a Terra e, do ovo cósmico, nasceu Eros, “o mais belo entre os deuses imortais”, o deus do Amor, cujo poder cai sobre os homens e os imortais. Mazel (1988, p. 179) o descreve como o “deus sem templo, ao mesmo tempo em toda parte e em parte alguma, o mais velho e o mais novo, Eros sempre existiu”. Esse paradoxo de existência e de seu poder sobre tudo e todos se reflete ainda antes do nascimento da mãe, Afrodite, quando compeliu o Céu e a Terra a se unirem. Na filosofia socrática e platônica, é Eros quem estimula a busca pelo Amor superior e suprassensível, “mais moral e pedagógico” (p. 180), próprio do macho, do homem nobre e superior, mas não dos vulgares, jovens e das mulheres.

Há outra variação do mito que conta ser Eros o filho da bela Afrodite com Hermes. É desta origem que os poetas e artistas se referem a Eros como a criança alada, imprudente com um arco atirando flechas aleatoriamente. A versão de nascimento de Afrodite conta que esta veio como consequência do membro decepado de Urano, jogado no mar, fecundando-o, dali nasce a bela deusa que se dirige a Citera e depois a Chipre, onde será ornamentada para ser introduzida aos deuses imortais (MAZEL, 1988). O poder de Afrodite atinge aos homens e aos deuses, e os que resistem ao seu poder podem ser castigados. Nessa versão ela representa a união amorosa, sobretudo carnal, o desejo sexual físico para procriação.

Os deuses gregos apresentam por vezes características humanas, como o desejo de vingança, a paixão, o desejo de castigar aquele que não os honram; assim também é Afrodite. No mito de Hipólito, filho do grande herói ateniense Teseu, o rapaz jovem, belo e caçador, que honrava acima de tudo a deusa Ártemis, desprezava Afrodite por cultivar a castidade. Ao lhe ser negada a adoração de um jovem tão belo, Afrodite o castiga, fazendo sua jovem madrasta Fedra se apaixonar por ele. A nobre senhora confessa seu Amor a Hipólito, mas este, que não desejava nenhuma mulher, e muito menos a de seu pai, recusa-a. Temendo a reação de Teseu, Fedra deixa uma carta ao marido e se mata. Na carta ela conta que Hipólito a violou, manchando o leito de seu pai. Na sua ira, Teseu pede a Poseidon que lhe conceda a morte do filho, assim, o deus dos mares faz com que os cavalos da carruagem de Hipólito

percam o controle, ele solte as rédeas, enganchado pelos pés, e seja arrastado pelos cavalos até a morte. O dramaturgo Eurípedes (2006) conta esta versão da tragédia em *Hipólito*.

Quanto a Narciso, sua extrema Beleza encantava a todos e muitos por ele se apaixonaram, fossem homens ou mulheres. O historiador Pausânias (2008) conta uma versão menos conhecida do mito. Nela, o autor relata que a paixão de Narciso por seu reflexo é fruto de sua paixão pela irmã gêmea, idêntica a ele em Beleza, vestes, cabelos e hábitos de caça. Quando esta morreu, Narciso viu em seu reflexo uma maneira de aliviar sua paixão, imaginando nele a irmã perdida.

A versão do mito por Ovídio (2008) em *Metamorfoses* inicia com a profecia de Tirésias para a mãe de Narciso, a ninfa Liríope. Segundo a profecia do Sábio, Narciso viveria muitos anos se não conhecesse a si mesmo. O mito também mostra a frieza de Narciso diante de vários pretendentes que se apaixonaram por ele. Um deles foi a ninfa Eco, que, por não conseguir expressar seu Amor, já que estava fadada a repetir as últimas palavras de quem se comunicava com ela, sucumbiu na floresta se transformando em voz. Narciso ignorou todos os que o amaram, mas quando viu seu reflexo na água, apaixonou-se. Sem suportar o sofrimento de não realizar este Amor, deitou na grama verde, e, do lugar onde esteve seu corpo, nasceu uma flor.

Conforme podemos observar, os mitos de Hipólito e Narciso falam da Beleza masculina jovem que se recusou a realizar união carnal, desperdiçando sua Beleza, e, como consequência dessa atitude, foram castigados. Hipólito, por exemplo, conheceu a morte e a desonra por ser objeto de um amor impuro. Narciso, por sua vez, provou do mesmo infortúnio que causou. Ambos personagens mitológicos são a personificação do Belo que se quer alcançar, da qual se tem carência, mas, ao mesmo tempo, torna-se impossível no nível da conjunção carnal, no caso de Narciso, ou condenável, no caso de Hipólito, por isso inalcançável e trágico.

Nesse sentido, o desperdício da Beleza e, conseqüentemente, do Amor, é posto aqui como algo trágico e condenável, trazendo a morte e o sofrimento a quem os negou. De forma indireta, os ideais dos mitos acima discutidos são resgatados centenas de anos depois, no século XVI, no período do renascimento do pensamento clássico na literatura e nas artes. O poeta e dramaturgo William Shakespeare, por exemplo, traz, tanto no seu teatro quanto em sua poesia, estes ideais de Amor e Beleza.

Sonetos de Shakespeare e a influência clássica

Os sonetos de William Shakespeare fazem parte da maior coletânea de poemas escrita em sua época. São ao todo 154 poemas de 14 versos compostos em pentâmetro iâmbico, forma conhecida como soneto inglês ou shakespeariano. Diferentemente da forma clássica do soneto petrarchiano, os versos são distribuídos em três quadras e um dístico, com a sequência de rimas ABAB - CDCD - EFEF - GG, forma poética de grande popularidade nos últimos anos do reinado da rainha Elizabeth I (RAMOS, 2012).

Ainda no que concerne à estrutura, após a sequência de três quadras (cada um com um tema, ideia e metáforas identificáveis), o soneto inglês também apresenta uma pausa (*volta*) com o dístico final, isto é, geralmente uma consequência ou fechamento com um resumo da ideia do soneto nos dois últimos versos (DUNCAN-JONES, 1997). Esta característica contrapõe esta forma de soneto à petrarchiana, cuja *volta* é apresentada após o oitavo verso, ou seja, os tercetos são responsáveis por apresentar uma nova ideia no poema.

Outro contraponto entre essas duas formas é a quem o elogio é dirigido. O soneto italiano muitas vezes se dirige a uma dama idealizada e inatingível, alvo do amor do eu-lírico. Quanto aos sonetos shakespearianos, a sequência de 28 sonetos (127-54) é direcionada à figura da *dark lady*, uma mulher fisicamente acessível. Porém, de acordo com Duncan-Jones (1997), esses poemas exaltam a inconstância moral e estética feminina, referindo-se também a “um desgosto masculino com o ciclo menstrual aludido pelo número” (p. 6).

Portanto, a descrição acima (DUNCAN-JONES, 1997) aponta o rompimento com o estilo classicista do poema petrarchiano, cuja estética poética era voltada para elogiar uma figura feminina perfeita, casta e inalcançável. Os sonetos à *dark lady*, ao contrário, cantam a mulher fora dos padrões aristocráticos, madura, sexualmente experiente, não especialmente bonita ou inteligente, indicando ainda a misoginia cultural da época renascentista.

No entanto, a maior parte dos sonetos shakespearianos (1-126) são dedicados ao *fair youth*, um jovem belo, alvo de amizade/amor romântico do eu-lírico. Muito já se debateu sobre os temas e ambas as *personas* identificadas (*fair youth* e *dark lady*) nessa coletânea de poemas, incluindo a clara divisão a quem são dirigidos e tentativas de identificá-los como inspiração de pessoas contemporâneas ao autor. Em vários dos estudos shakespearianos dedicados aos sonetos, há inúmeras teorias de figuras históricas apontadas como *fair youth*. Sua identidade ainda é um mistério, mas, provavelmente, se trataria de um jovem bem nascido e bem relacionado na sociedade elizabetana (RAMOS, 2012).

O elogio poético à Beleza masculina é outro tipo de rompimento com a estética anterior, ou seja, uma exaltação da figura do jovem belo no lugar de uma donzela

inalcançável, retoma o pensamento clássico sobre a figura masculina como representativo do bom, do verdadeiro e do Belo, que deve ser cultivado e preservado.

Assim, fica clara a tentativa de resgate do pensamento clássico nos sonetos de Shakespeare, o que reflete a influência do pensamento filosófico platônico sobre o Amor em seus poemas. Em *O Banquete*, Pausânias separa o Amor em dois tipos distintos: o popular, próprio aos vulgares e às mulheres, é desacreditado, traz o desregramento e o despropósito; e o celestial, aquele que busca as coisas superiores, pois o Amor celeste tudo faz pela virtude (PLATÃO, 1972).

Nos sonetos shakespearianos, o jovem amigo inspira um sentimento “superior”, que representa o Belo, o bem e o verdadeiro, o Amor celestial. Vale ressaltar que existem outras interpretações mais específicas quanto aos diálogos dos sábios, porém este artigo deter-se-á apenas em apontar as definições de Amor supracitadas, presentes nos sonetos *I* e *III*, e sua relação com os mitos mencionados.

O primeiro soneto de William Shakespeare contempla a Beleza dos seres, cujo egoísmo e avareza os fazem cultivar a Beleza somente para si. O eu-lírico tenta aqui convencer o jovem Belo, *fair youth*, a cultivar sua Beleza para o mundo, vencendo assim a morte. Em primeiro nível, é ressaltada a reprodução como obrigação natural dos seres mais belos, mas que não é cumprida pelo jovem. Vejamos:

1 FROM fairest creatures we desire increase,
2 That thereby beauty's rose might never die,
3 But as the ripper should by time decease,
4 His tender heir might bear his memory:
5 But thou, contracted to thine own bright eyes,
6 Feed'st thy light'st flame with self-substantial fuel,
7 Making a famine where abundance lies,
8 Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.
9 Thou that art now the world's fresh ornament
10 And only herald to the gaudy spring,
11 Within thine own bud buriest thy content
12 And, tender churl, makest waste in niggarding.
13 Pity the world, or else this glutton be,
14 To eat the world's due, by the grave and thee. (SHAKESPEARE, 1997, p. 113).

Como podemos perceber, nesse soneto prevalece a visão de Amor que reforça a busca do homem para vencer a morte. O termo *fairest creatures*, no plural, abrange a necessidade que se espera das mais belas criaturas, num sentido mais amplo, não apenas individual daquela Beleza em particular, porém algo inerente aos seres vivos. *Beauty's rose* contempla a Beleza natural perecível, mas que a prole (*increase*) mantém. O verso 4, *His tender heir might bear his memory*, indica o elogio a um personagem masculino através do pronome possessivo *his*, o *fair youth*.

Os versos 5 a 8 expressam o egoísmo do ser quando é afetado pelo sentimento de posse da Beleza. Assim como no mito de Narciso, o eu-lírico reforça o desejo do belo jovem em querer o Belo somente para si; com a própria Beleza contemplada (*contracted to thine own bright eyes*), o combustível que ilumina a existência se torna restrito, transformando assim o que deveria ser fartura em fome (*Making a famine where abundance lies*). A criatura bela se transforma em seu próprio inimigo, condenando a si mesmo à morte por desperdiçar a Beleza (*Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel*).

É importante lembrar que a procriação na mitologia grega é representada pela deusa Afrodite, pois esta é atenta às necessidades da espécie. Negar-se esse impulso, ou não cultivá-lo, é condenar a si mesmo à morte. Consequentemente, Narciso e Hipólito, por motivos diferentes, estão ambos condenados à extinção de sua Beleza. No soneto de Shakespeare, não há uma relação com Afrodite, pois, mesmo buscando-se cultivar a tradição greco-romana clássica, prevalece no renascimento a posição do homem frente ao divino.

Assim como no mito de Hipólito, apresentado na peça de Eurípedes, o culto à Afrodite, ou seja, a relação carnal para a procriação, é apresentado como uma exigência social. No soneto, em outra perspectiva, há uma súplica para preservar a Beleza (*Pity the world, or else this glutton be*), ou seja, o Amor expresso neste poema também pode ser compreendido como o desejo de que o Belo não pereça; o alerta de que o que resta para o ser Belo que não procria é a sua morte.

O soneto *III* similarmente trata da Beleza desperdiçada em si mesma, cujo legado não passará a uma próxima geração, pois o Amor por si mesmo impede a procriação:

1 Look in thy glass, and tell the face thou viewest
2 Now is the time that face should form another,
3 Whose fresh repair if now thou not renewest
4 Thou dost beguile the world, unbless some mother.
5 For where is she so fair whose unneared womb
6 Disdains the tillage of thy husbandry?
7 Or who is he so fond will be the tomb
8 Of his self-love, to stop posterity?
9 Thou art thy mother's glass, and she in thee
10 Calls back the lovely April of her prime:
11 So thou through windows of thine age shalt see,
12 Despite of wrinkles, this thy golden time.
13 But if thou live remembered not to be,
14 Die single, and thine image dies with thee. (SHAKESPEARE, 1997, p. 117).

Ao analisarmos alguns versos desse soneto, podemos constatar uma forte alusão ao mito de Narciso, como olhar o reflexo para ver a Beleza (*Look in thy glass [...]*). Porém, a Beleza já sofre a ação do tempo, conforme diz o verso 2 (*Now is the time that face should*

form another). A face em tempo de transformação é um alerta para a necessidade natural de sua renovação, que é negada.

Novamente, o poema é dirigido a uma figura masculina. Os versos 5 e 6 enfatizam a união carnal para procriação (*For where is she [...] thy husbandry?*) mais uma vez como exigência social e não como resultado de um desejo pessoal, pois nessa situação o termo *husbandry* pode ser associado à ideia de “tornar-se marido” ou de “cultivo” (DUNCAN-JONES, 1997, p. 116). Os versos 7 e 8 (*Or who is he [...] of his self-love, to stop posterity?*) enfatizam o Amor por si próprio, que o impede de procurar uma relação que gere herdeiros da Beleza. A última quadra lembra que a Beleza do jovem vem de outra geração (*Thou art thy mother's glass [...]*) e assim deve ser passada a outras gerações futuras. A conclusão do soneto alerta o jovem belo a ver as consequências do tempo e que a recusa de não passar a Beleza adiante (*But if thou live remembered not to be*), através do casamento (*Die single, and thine image dies with thee*), significa a morte da Beleza.

Comparando a discussão sobre o Belo no soneto *III*, de Shakespeare, com o mito de Narciso podemos observar que o desperdício da Beleza é considerado como um ato egoísta, tanto no mito grego quanto no poema. Narciso não conheceu o Amor em ninguém, apenas em si mesmo, ao buscar um Amor idealizado, mas inalcançável. Assim como no mito, a Beleza do *fair youth* também é celebrada por ele mesmo através do reflexo, mas, ao contrário de Narciso, o jovem Belo do poema deve usar o seu reflexo para tomar consciência não apenas de sua Beleza, mas também de sua mortalidade, reforçando o caráter humanista do texto em que o homem assume o controle de sua vida e é capaz de fazer suas escolhas. Através de tal constatação, o jovem poderá escolher continuar sua Beleza através da prole ou não. O mito de Narciso, em outra perspectiva, não apresenta esta opção de escolha, visto que o filho da ninfa Liríope já estava fadado a apaixonar-se por seu reflexo, segundo a profecia de Tirésias.

Os mitos clássicos apresentados nesta discussão mostram a influência dos deuses na vida dos mortais, seja de forma direta, no caso de Hipólito, ou através de uma profecia, no caso de Narciso. Em ambos os casos, os mitos apresentam personagens Belos, mas trágicos, por não passarem à posteridade sua Beleza. Assim, podemos afirmar que, aos olhos da deusa Afrodite, Hipólito e Narciso pecam em seus preceitos quando subvertem ordens e ações a eles pré-estabelecidas: o primeiro por preservar a sua castidade e o segundo por cultivar o Amor impossível. Dessa maneira, os jovens Belos não realizam a forma de Amor como busca pela imortalidade, o que impede que sua Beleza seja passada adiante através da procriação.

Vale destacar que os sonetos *I* e *III* de Shakespeare ressaltam a Beleza como o bem maior a ser transmitido a outra geração através da procriação, assim como o egoísmo do jovem Belo ao conservar a Beleza somente para si, não cumprindo com os preceitos sociais do casamento ou da união carnal que geraria filhos. Nesse sentido, esses sonetos renascentistas resgatam o pensamento neoplatônico de uma das formas de Amor, aquela que o percebe como a busca de vencer a morte através da prole. Porém, diferentemente da postura dos gregos, Shakespeare não aponta a interferência divina na morte da Beleza, mas a decisão humana deliberada sobre seus próprios atos, proporcionando escolhas. Por exemplo, podemos citar os termos nos versos 13 em ambos os poemas: *or else*, do soneto *I*, e *if*, do soneto *III* em que o eu-lírico toma consciência da posição precária da existência desse ser Belo e de sua Beleza, mas, ao mesmo tempo, busca interferir na situação, esboçando imediatamente uma reação.

Considerações finais

O presente artigo tratou, nesta breve discussão, da relação entre o Amor e o Belo no diálogo platônico *O Banquete*, em que o Amor é delimitado como busca da imortalidade, e da sua relação com os mitos clássicos trágicos de Hipólito e Narciso, no sentido de mostrar sua influência no pensamento renascentista sobre o Amor e o Belo na poesia de William Shakespeare, mais especificamente nos sonetos *I* e *III*.

A análise demonstrou que, apesar da influência, alguns traços particulares marcam diferenças na percepção sobre o Amor e o Belo entre o universo clássico e o universo renascentista. É o caso da influência divina sobre o mito e as próprias ações do homem grego, de um lado; de outro, a autonomia do homem renascentista, livre de qualquer interferência divina frente aos seus atos, exemplificado na *persona* masculina *fair youth* dos sonetos shakespearianos analisados.

Diante desses resultados, poderia se pensar ainda um exame mais detalhado das demais relações entre o Amor e a Beleza do diálogo platônico em outros sonetos do autor, com ênfase, por exemplo, na *persona* da *dark lady*, o símbolo do Amor atraente, mas carnal e pecaminoso, podendo ser associado ao Amor popular, bem como uma argumentação de perspectiva mais filosófica poderia ser aprofundada através de outros diálogos de Platão sobre o Amor e a Amizade na coletânea de sonetos de Shakespeare.

Referências:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi (Ed). Rev. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

DUNCAN-JONES, K (Ed.). Introduction. In: SHAKESPEARE, W. **Shakespeare's Sonnets**. Ed. Katherine Duncan-Jones. London: Arden Shakespeare. 1997. p. 1-105.

EURÍPEDES. **Hipólito**. Trad. J. B. de Mello e Souza. eBooksBrasil. 2006. Disponível em: <www.ebooksbrasil.org/adobeebook/hipolito.pdf> Acesso em 12 nov. 2016.

FENTON, J. **An Introduction to English Poetry**. London: Penguin Books. 2003.

LANCELIN, A. LEMONNIER, M. Platão. O hino ao amor. In: _____. **Os filósofos e o amor**. Trad. Carlos Vaz Marques. Lisboa: Edições Tinta da China, 2010.

MAZEL, J. Afrodite ou o amor fatal: a realidade do mito. In: **Metamorfoses de Eros: O Amor na Grécia Antiga**. Trad. Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 173-200.

OVÍDIO. Eco y Narciso. In: **Metamorfosis, Libro III**. Trad. José Carlos Fernandez Corte e Josefa Canto Llorca. Madri: Editorial Gredos, S. A. U. 2008. p. 339-348.

PAUSANIAS. Libro IX. In: **Descripción de Grecia**. Trad. María Cruz Herrero Ingelmo. Madri: Editorial Gredos, S. A. U. 2008. p. 315.

PLATÃO. Livro VII. In: **A república**. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 225-256.

_____. O Banquete. In: _____. **Diálogos: O Banquete; Fédon; Sofista; Político**. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural. 1972. p. 7-59.

RAMOS, P. E. da S. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. **Sonetos**. São Paulo: Hedra. 2012. p. 9-43.

REALE, G. **História da Filosofia Antiga II: Platão e Aristóteles**. Série História da Filosofia. v. 2. São Paulo: Edições Loyola. 1994.

ROLFE, W. J. **Are all the Sonnets addressed to two Persons? From Shakespeare's Sonnets**. New York: American Book Company, 1905. Shakespeare Online. Disponível em: <<http://www.shakespeare-online.com/sonnets/sonnetstwopersons.html>> Acesso: 04/02/2017.

ROMAN, L.; ROMAN, M. **Encyclopedia of Greek and Roman Mythology**. New York: Infobase Publishing. 2010. p. 337.

SHAKESPEARE, W. **Shakespeare's Sonnets**. Ed. Katherine Duncan-Jones. London: Arden Shakespeare. 1997.

SHAKESPEAREAN SONNET: AMID LOVE, BEAUTY AND CLASSICAL MYTHOLOGICAL HERITAGE

Abstract

The sonnet is the form of poetic expression created by the Italian poet Petrarch, who sings about submissive love of a man to a haughty and attractive woman. Much used form in humanistic Europe, in England of the Renaissance period was adapted to what we now call the English sonnet. Renaissance literature, like other arts and science, receives great influences from classical antiquity. William Shakespeare's sonnets sing the Love and Beauty of Renaissance thought, which rescues these ideals that is part of the Western cultural heritage from classical myths, such as Narcissus and Hippolytus, to philosophical thinking about Love in Plato's *The Symposium* (1972). This article seeks possible allusions to the mentioned myths in Shakespeare's sonnets (1997) *I* and *III* dedicated to Fair Youth, to identify in the studies of the author's poetry the handsome young man who wastes his beauty by not leaving it to posterity through conceiving offspring.

Keywords

Myth. Beauty. Shakespearean sonnet.

Recebido em: 31/03/2017

Aprovado em: 01/09/2017

O Rei Artur através dos séculos:

uma trajetória das lendas Página | 22

arturianas

Fernanda Karovsky Moura⁴

Leiden University

Resumo

O presente artigo tem como objetivo apresentar uma trajetória histórica das lendas arturianas, desde o século IX até os dias de hoje, levando em consideração a mudança de perspectiva com relação ao rei, considerado uma figura histórica ou herói mítico, na literatura. As aventuras do rei e seus cavaleiros passaram por diversas fases na história da literatura, como a transição do verso para a escrita em prosa, as interrelações entre história e romance, o surgimento do movimento chamado *Medieval Revival* no século XIX, o desenvolvimento de novas mídias nos séculos XX e XXI, entre outros. Diversos autores, tais como Geoffrey de Monmouth, Chrétien de Troyes, Thomas Malory, Alfred Tennyson, Howard Pyle, foram essenciais para a imortalidade das lendas, tornando-as ainda presentes no nosso imaginário coletivo no século XXI e tema central de diversas manifestações artísticas e literárias do nosso tempo, que adicionam novas camadas de significado a este fantástico legado cultural.

Palavras-chave

Rei Artur. Lendas Arturianas. Literatura Inglesa.

⁴ Mestre em Inglês: Língua e Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina. Research Master in Literary Studies – Leiden University.

O Rei Artur e seus cavaleiros da Távola Redonda têm despertado o interesse de muitos autores e leitores através dos séculos. Ainda parte do nosso imaginário nos dias de hoje, o interesse pelo rei ultrapassou áreas de estudos, tendo sido aceito como fato histórico por alguns e elevado a herói mítico por outros. Tal pluralidade de abordagens às lendas requer atenção acadêmica; daí o desenvolvimento do presente artigo, que busca traçar uma trajetória dos textos inspirados pela figura do Rei Artur, desde o século IX até os dias de hoje.

De acordo com Archibald e Putter (2009, p. 1), Lazamon, um padre de Worcestershire e um dos primeiros escritores a recontar as lendas do Rei Artur, profetizou no início do século XIII que o lendário rei e suas conquistas e feitos heroicos seriam uma fonte inesgotável para contadores de histórias até o fim dos tempos. Mal sabia Lazarmon o quão correta estava a sua profecia, já que até os dias de hoje, mais de oitocentos anos depois, o Rei Artur e outros personagens de sua corte ainda figuram em inúmeras mídias: romances, poemas, peças de teatro, óperas, filmes, histórias em quadrinhos, pinturas, séries de televisão, entre outras.

Mesmo que Artur tenha sido um rei bretão, suas histórias ultrapassaram barreiras geográficas e foram adaptadas por diversos autores de diversos países e em momentos históricos distintos. Como Archibald e Putter apontam, os romances de cavalaria arturianos foram escritos primeiramente na França e depois seguiram para a Alemanha (2009, p. 1). Logo as lendas arturianas seriam conhecidas por toda a Europa e, mais tarde, ganharam também influência nos outros continentes, deixando sua marca até mesmo no Brasil.

Uma das razões apresentadas por Archibald e Putter (2009, p. 2) para o sucesso e abrangência das lendas arturianas é que elas não se limitam a um só herói, um único local ou contexto histórico. Pelo contrário, as histórias do período arturiano não são exclusivamente sobre Artur, mas também relatam as aventuras de outros cavaleiros da Távola Redonda e, em versões mais recentes, as histórias por trás das personagens femininas da corte, como a Dama de Shalott, cuja lenda foi retratada no poema de Alfred Tennyson (1809-1892), *The Lady of Shalott* (1833/1842), e Morgana e Guinevere, irmã e esposa do rei respectivamente, personagens centrais da obra de Marion Zimmer Bradley (1930-1999), *As Brumas de Avalon* (1979).

A primeira menção a Artur em registros escritos é datada de 830, mais de trezentos anos após o período do seu possível reinado. Trata-se de *Historia Brittonum*, ou *História dos Bretões* em língua portuguesa, um compêndio da história bretã encomendada por Merfyn, rei de Gwynedd, um reino no noroeste do atual País de Gales, e provavelmente

escrito por Nennius. Merfyn era um rei aventureiro que havia acabado de tomar o trono e fixado sua dinastia em Gwynedd. Ele pretendia tomar todo o País de Gales e, por isso, sua encomenda da *Historia Brittonum* tinha razões e intenções políticas: ela representa os galeses como os verdadeiros donos de toda a Bretanha, injustiçados pelas invasões inglesas (HUTTON, 2009, p. 21). Em *Historia Brittonum*, Artur não é um rei, mas um grande guerreiro que lidera o exército bretão em doze batalhas até a vitória (LAMBIDIN; LAMBIDIN, 2009, p. 2).

Segundo Hutton (2009, p. 21-22), o compêndio de Nennius representa os galeses como devotos, guerreiros e galantes, enquanto os ingleses são retratados como traiçoeiros e invasores. Além disso, Gwynedd tem lugar de destaque entre os reinos ingleses. Essas decisões tomadas por Nennius certamente agradaram o rei Merfyn.

Além de *Historia Brittonum*, Ronald Hutton aponta apenas mais um texto que faz referência a Artur nos primeiros séculos após o seu provável reinado. Trata-se de *Annales Cambriae*, ou *Anais de Gales*, um conjunto de crônicas compilado por volta de 950, quase cem anos após *Historia Brittonum* (2009, p. 25). Hutton, contudo, aponta que as lendas arturianas tinham um caráter de reprodução oral e, portanto, muitos registros, infelizmente, se perderam muito antes da nossa era (2009, p. 34).

O Rei Artur só ganha proeminência na literatura a partir do século XII, quando ele é "revelado como uma figura literária de estatura verdadeiramente internacional" (HUTTON, 2009, p. 26). Foi nesse século que Artur e os demais personagens de sua corte ganharam um espaço sem precedentes em diversas áreas: nomes arturianos tornaram-se em voga entre a aristocracia, personagens arturianos foram transformados em esculturas, seus feitos convertidos em canções e, principalmente, temas arturianos rechearam as produções literárias do período (PUTTER, 2009, p. 36).

A enorme importância que Artur adquiriu a partir desse século, segundo Putter (2009), se deve, principalmente, a Geoffrey de Monmouth e Chrétien de Troyes. Geoffrey de Monmouth foi um clérigo e mestre na universidade de Oxford. Segundo Putter, Monmouth alegava que seu amigo Walter, arqui-diácono de Oxford, havia lhe entregue um antigo manuscrito bretão, que o autor dedicou-se a traduzir como *Historia Regum Britanniae*, ou *História dos Reis da Bretanha*. Putter, contudo, alerta que a existência de tal manuscrito nunca foi comprovada. Ademais, escritores medievais tinham o costume de buscar fontes para seus escritos em textos antigos e, se tais documentos não fossem possíveis de serem encontrados, eles os inventavam (PUTTER, 2009, p. 39). Segundo Laura e Robert Lambdin, Geoffrey de Monmouth solidificou a importância das lendas arturianas, principalmente pelo

fato de que seu texto foi tomado como história verídica por muitos leitores e escritores até o Renascimento (2000, p. 2).

Geoffrey de Monmouth publicou três trabalhos relacionados ao universo arturiano que sobreviveram até os dias de hoje e influenciaram diversas obras que os seguiram: *As Profecias de Merlin*, *Vita Merlini*, ou *A Vida de Merlin*, e o já mencionado *História dos Reis da Bretanha*, tido por muitos como uma história verídica dos antigos reis bretãos até ser desacreditada pelos humanistas do século XVI (PUTTER, 2009, p. 41). Seus relatos dos feitos heroicos do Rei Artur e sua corte foram levados a sério e traduzidos livremente para outros idiomas: Jerseyman Wace o traduziu para o francês e o já mencionado padre de Worcestershire, Lazamon, o traduziu para o inglês (PUTTER, 2009, p. 43). É importante ressaltar que nesta época a tradução literária era vista sob outra perspectiva e o tradutor, que se tornava um co-autor, tinha a liberdade para alterar o enredo e adicionar passagens de acordo com o seu julgamento e objetivos da tradução em si. Segundo o poeta argentino Jorge Luis Borges,

ao longo de toda a Idade Média, as pessoas pensavam a tradução não em termos de uma versão literal, mas em termos de algo sendo recriado. De um poeta, tendo lido uma obra, desenvolver essa obra a partir de si mesmo, de sua própria força, das possibilidades até ali conhecidas de sua língua (2000, p. 78).

Portanto, não havia uma preocupação em preservar o texto de origem.

Outro autor do século XII que deu novo fôlego às lendas arturianas foi Chrétien de Troyes, que escrevia da corte de Champagne na França. Seus romances *Erec*, *O Cavaleiro do Leão (Ivain)*, *O Cavaleiro da Carreta (Lancelote)*, *Cligés* e *O Conto do Graal* – deixado inacabado devido à morte do autor – encantaram os leitores do seu tempo e continuam a ser lidos até os dias de hoje, além de terem contribuído para o surgimento de outros textos referentes à corte do Rei Artur através dos séculos.

Chrétien de Troyes, ao contrário dos escritores que o precederam, libertou-se das amarras da veracidade histórica e apresenta um mundo explicitamente ficcional, sem restrições, onde as personagens seguem suas próprias regras (PUTTER, 2009, p. 44). Laura e Robert Lambdin afirmam que o autor francês "levou os exóticos contos de fadas dos heróis galeses para os castelos da Inglaterra e França" (2000, p. 4). Ademais, de Troyes inovou com a elaboração de romances arturianos curtos, que tinham como protagonista não o Rei, mas um dos cavaleiros da corte de Artur, o qual, normalmente, dava nome à narrativa (PUTTER, 2009, p. 50). A partir dele, as lendas arturianas passaram a abranger, também, o universo da

escrita prosaica, o que seria seguido e desenvolvido por outros escritores nos séculos seguintes.

Jane Taylor (2009, p. 53) aponta que, no século XIII, os escritores arturianos seguiam três vertentes distintas: escrita em verso, cada vez mais focada em aventuras individuais de cavaleiros da corte do Rei Artur, como as aventuras do sedutor cavaleiro Gawain: *Le Chevalier à l'épée*, *La Mule sans Frein* e *Vengeance Raguidel*, de autoria incerta; em prosa, misturando história e romance, como nos trabalhos do chamado Ciclo Vulgar Arturiano: *Lancelot en Prose*, *La Queste del Saint Graal* e *La Mort le roi Artu*. O Ciclo afirmava ter sido escrito por Walter Map, um clérigo da corte de Henrique II, no início do século XIII, porém Taylor afirma que muitos críticos acreditam que ele tenha sido escrito por diversos autores, provavelmente todos clérigos (2009, p. 59); e, finalmente, alguns escritores se dedicaram a continuar a obra *O Conto do Graal*, deixado tentadoramente inacabado por Chrétien de Troyes no século anterior.

No século seguinte, o século XIV, Artur continuou sendo visto tanto como figura histórica, tendo como base os escritos de séculos anteriores de Geoffrey de Monmouth e Wace já mencionados, como personagem de romances. Segundo A. J. Burrow (2009, p. 69-70), a figura do Rei Artur histórico, grande monarca e conquistador de terras, pode ser encontrado no poema *Chronicle* escrito por Robert Manning em 1338, durante o reinado de Eduardo III, monarca inglês que possuía tal admiração pelo Rei Artur que encomendou sua própria Távola Redonda para usar em seu governo. Outro poema do século XIV que também exalta os feitos históricos de Artur, porém sem deixar de adicionar fatos e detalhes – muito provavelmente fictícios – não encontrados em Monmouth ou Wace, é *Morte Arthure* (BURROW, 2009, p. 70), cuja autoria permanece desconhecida.

Contudo, como afirma Burrow, a tradição da escrita de crônicas arturianas, pautadas na plausibilidade histórica e originadas a partir de Geoffrey de Monmouth e Wace, tinha pouco espaço para o maravilhoso ou para aventuras individuais de cavaleiros da corte (2009, p. 72). Foi a vertente da escrita narrativa do século XIV que desenvolveu a figura do Rei Artur como personagem de ficção. Segundo Burrow, "ao passo que na França, como na Alemanha, a principal era de escritos arturianos tivesse ficado no passado, o século XIV viu um desabrochar tardio [dessa era] na Inglaterra" (BURROW, 2009, p. 74). Um exemplo é o romance *Sir Gawain and the Green Knight*, escrito no final do século e de autoria incerta. Outros poemas de grande popularidade na época surgiram de traduções livres ou adaptações de textos franceses, como *Ywain and Gawain*, baseado em *Yvain* de Chrétien de Troyes (BURROW, 2009, p. 74); *Sir Percyvell of Galle*, que provavelmente teve como inspiração o

Conto do Graal de Chrétien (BURROW, 2009, p. 76); *Sir Landevale* e *Sir Launfal*, ambos derivados dos Lais de Marie da França (BURROW, 2009, p. 77); e *Lybeaus Desconus*, provavelmente escrito por Thomas Chestre (BURROW, 2009, p. 78).

A presença de Artur na literatura avançou no século seguinte e, segundo perspectivas teóricas modernas, a grande realização do século XV em termos arturianos foi a publicação do volumoso *Le Morte D'Arthur* por volta de 1458, escrito por Sir Thomas Malory (WINDEATT, 2009, p. 84). De acordo com Barry Windeatt, a ambiciosa proposta de Malory era compilar sequencialmente os grandes acontecimentos da vida e governo de Artur e a história da Távola Redonda, tendo como ponto de partida diversas fontes, principalmente textos poéticos franceses (Ibid). Segundo Windeatt, *Le Morte D'Arthur* é o resultado da incerta negociação entre história e romance histórico (2009, p. 86), seguindo a tradição da prosificação de versos. Esse entrelaçamento entre história e romance comum no século XV proporcionou uma intertextualidade, na qual há sempre mais de uma verdade sobre os feitos de Artur (WINDEATT, 2009, p. 96).

O imenso compêndio de Malory abrange um grande período de tempo, desde a relação amorosa entre Uther e Igraine, e o conseqüente nascimento de Artur, até o início do reinado de Sir Constantine, que substituiu Artur no trono após a sua morte. *La Morte D'Arthur* é dividido em oito partes, sendo que as duas primeiras abordam a ascensão de Artur ao trono, as três seguintes seguem Artur em seu auge e, finalmente, as últimas três seções relatam a queda de Camelot (LAMBDIN; LAMBDIN, 2000, p. 6). Segundo Laura e Robert Lambdin, Malory simplificou muito a forma para agradar o público leitor inglês, retirando episódios de magia e mistérios religiosos em favor do realismo, sem grandes análises emocionais complicadas (Ibid). Além de Malory, a literatura arturiana em língua inglesa no século XV floresceu com um grande número de traduções e adaptações de romances escritos em outras línguas anteriormente, principalmente em língua francesa (WINDEATT, 2009, p. 85).

A temática de Artur e sua corte ganhou grande proeminência entre a realeza e nobreza inglesas. Segundo Windeatt, "durante todo o século XV, ler sobre Artur e a Távola Redonda era buscar um ideal, e a corte do Rei Artur proporcionava um modelo imaginário de conduta e vida cortês" (2009, p. 100). Reis como James IV na Escócia e Eduardo IV e Henrique VII da Inglaterra exibiam sua admiração por Artur através da organização de torneios entre cavaleiros, uso de peças de decoração com temas arturianos, escolha de nomes para membros da família inspirados na literatura arturiana, entre outros (Ibid).

Segundo Rob Gossedge e Stephen Knight (2009, p. 103), grandes escritores e grandes obras tendem a debilitar os seus sucessores, e isso pode ter sido exatamente o que aconteceu a partir do século XVI após a publicação de *Le Morte D'Arthur* de Thomas Malory. O período que se seguiu a Malory não apresentou nenhuma novidade no tratamento das lendas arturianas. Segundo Laura e Robert Lambdin, as lendas foram praticamente esquecidas até a segunda metade do século XVIII (2000, p. 10). Contudo, Gossedge e Knight apontam que não foi apenas a angústia da influência, como chamaria Harold Bloom⁵, que ocasionou esse declínio da representação do Rei Artur e sua corte na literatura, mas houve outras razões que não devem ser ignoradas. Uma delas é o desenvolvimento da História como área de estudo, que cada vez mais desafiava a versão "histórica" de Geoffrey de Monmouth sobre os reis da Bretanha, colocando em xeque a própria existência de Artur. Outra razão foi o crescente interesse pelo legado da Antiguidade Clássica em detrimento do passado medieval, fazendo com que a figura de Artur perdesse a sua superioridade. Ademais, a organização administrativa da corte Tudor, provida de exércitos e ministros de Estado, tornava irrelevante a ideia de um rei que governava através de seus cavaleiros e sob a orientação de um sábio druida. Outro fator para o decréscimo de popularidade das lendas arturianas foi o surgimento do Protestantismo na Inglaterra, incongruente com o ambiente católico das histórias de Artur, além do fato de narrativas repletas de violência e sugestão sexual irem contra o moralismo puritano da época (2009, p. 103).

No entanto, apesar do declínio de interesse em Artur, alguns romances arturianos continuaram a ser escritos, lidos e apreciados, mesmo que em menor medida. Um exemplo é o poema épico *Faerie Queene*, escrito por Edmund Spenser e publicado por volta de 1590-6 (GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 104), no qual Artur, personificação de todas as virtudes, está desesperadamente apaixonado pela *Faerie Queene*, ou Rainha das Fadas, que poderia ser interpretada como a própria Rainha Elizabeth I.

Muito embora Artur tenha perdido parte de sua força entre os grandes nomes da literatura durante os séculos XVI e XVII, ele permaneceu presente na literatura popular, como, por exemplo, nos romances de provável autoria de Richard Johnson: *Tom a Lincoln* (1611), no qual o filho ilegítimo de Artur, Tom, chega à corte, e *The History of Tom Thumb* (1621), cujo minúsculo protagonista também chega à corte do rei (GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 105).

⁵ Harold Bloom cunhou a expressão *angústia da influência* quando da publicação do seu livro com o mesmo nome, em 1973, para designar a angústia causada nos escritores pelo peso do trabalho de seus predecessores.

No século XVII, os feitos do Rei Artur chegaram também aos palcos através da ópera de John Dryden intitulada *King Arthur: The Worthy* (1691), na qual o rei se apaixona por Emmeline, uma princesa cega, e é confrontado por seu rival, o príncipe saxão Oswald (GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 106). Segundo Gossedge e Knight, nessa peça as batalhas são facilmente vencidas pelos bretões, porém a magia e a musicalidade propiciam uma tensão erótica, que destaca o texto (Ibid).

Esses populares romances e ópera foram mais tarde, no século XVIII, parodiados pelo escritor inglês Henry Fielding, que proporcionou ainda mais visibilidade à vertente popular das lendas arturianas. Em *The Tragedy of Tragedies: The Life and Death of Tom Thumb*, Fielding ridiculariza a pomposidade de Dryden e parodia a tragédia clássica: todos os personagens morrem e Artur, o último a permanecer vivo, acaba tirando a sua própria vida (GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 107).

Durante o fim do século XVIII e início do XIX, durante o Romantismo na literatura de língua inglesa, os poetas tiveram pouco interesse nas histórias do Rei Artur, mesmo que temas medievais fossem constantes na produção artística desse período. De acordo com Gossedge e Knight, os Românticos não viam em Artur uma figura com alto valor de moralidade ou sentimentos sinceros (2009, p. 108). Ao contrário de séculos anteriores, em que o Rei Artur era retomado como uma figura de orgulho e poder nacional, esse período utilizou-se de Artur como material para sátiras. No entanto, a sátira dos românticos era mais relacionada à forma extremamente rebuscada dos romances e poemas arturianos dos séculos anteriores e à representação da soberania do monarca do que ao contexto medieval presente neles. A peça *The Fairy of the Lake*, por exemplo, do ateu e radical John Thelwall, publicada em 1801, "desafia o classicismo conservador de Artur, como visto em Dryden e Blackmore, e questiona a santidade da masculinidade e da realeza, assim como o decoro narrativo e teatral" (GOSSEDGE; KNIGHT, 2009, p. 108). Além de Thelwall, o inglês John Hookham Frere, em *The Monks and Giants*, publicado primeiramente em 1816, "é mais uma sátira dos valores burgueses, tanto comportamental como política, do que um texto arturiano" (Ibid). Portanto, a figura do Rei Artur serve como um pretexto para críticas políticas e sociais.

Segundo Gossedge e Knight, o Rei Artur aparece na poesia desse período predominantemente de forma irônica ou meramente referencial. "Artistas criativos ingleses ainda não respondiam seriamente ao mito. Os autores que tinham noção da importância específica de Artur como uma imagem de identidade nacional eram, na verdade, celtas" (2009, p. 109), como os escoceses Walter Scott e Anne Bannerman; os galeses William Owen Pughe, Richard Llwyd e a poeta inglesa que passou sua juventude no País de Gales, Felicia

Hemans; e na região da Cornualha, os escritores Thomas Hogg, John Magor Boyle e R. S. Hawker, que mais tarde aconselharia Alfred Tennyson em questões relacionadas a temas e locais arturianos.

Por fim, essa jornada das lendas arturianas através dos séculos chega a Alfred Tennyson, nome chave na disseminação das lendas arturianas no século XIX. Segundo Laura e Robert Lambdin, houve outras histórias com personagens arturianos nesse período, mas nenhuma de grande importância até a publicação do primeiro poema arturiano de Alfred Tennyson em 1833: a primeira versão de *The Lady of Shalott* (2000, p. 11). O poema em questão teve como fonte, segundo Gossedge e Knight (2009, p. 112-13), uma novela italiana publicada em 1804, *Qui conta come la Damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto de Lac*. De acordo com os autores, Tennyson já planejava um grande trabalho arturiano desde a década de 1830. A influência de Malory em seu trabalho é evidente, principalmente nos seus primeiros poemas e na que viria a tornar-se sua obra-prima, *The Idylls of the King*.

The Lady of Shalott é um exemplo do resgate de antigos gêneros, como a balada medieval. Segundo Alice Chandler, durante o período de *Medieval Revival*, “a Idade Média foi idealizada como um período de fé, ordem, alegria, generosidade e criatividade” (1970, p. 1). Os ingleses voltaram-se para a Idade Média como o período de ouro em sua história, em contraste com as dificuldades da modernidade pós-Revolução Industrial. Como consequência, temas medievais voltaram a figurar na literatura, como os romances góticos de final do século XVIII e início do XIX, os romances históricos de Walter Scott e os poemas arturianos de Alfred Tennyson. Nesse período, o gênero balada foi resgatado, principalmente por sua conexão com a Idade Média, porém com novas características, adaptadas ao novo contexto.

Tennyson, ao recuperar os escritos de Malory, trouxe-o de volta ao centro da literatura inglesa (GOSSEGE; KNIGHT, 2009, p. 113). Além de Malory, Tennyson também trouxe o próprio Rei Artur de volta ao cerne da produção literária inglesa, resgatando-o do submundo cômico e político e restabelecendo seu valor literário e cultural. Tal conduta seria seguida por outros artistas durante o século XIX, principalmente na arte, como os pintores J. W. Waterhouse, William Morris, Dante Gabriel Rossetti, W. Holman Hunt, Edward Burne-Jones, James Archer e G. F. Watts, integrantes e simpatizantes da Irmandade Pré-Rafaelita; e na poesia, com Edward Hamley, Elinor Sweetman, William Morris e Algernon Swinburne.

Finalmente, o Rei Artur adentra os séculos XX e XXI e encontra representação em diversos gêneros e mídias, como no recente universo cinematográfico. Segundo Norris Lacy, principalmente a partir da década de 1950, as lendas foram transformadas em sátiras políticas e sociais, comédias, ficção científica, fantasia, ficção feminista, mistérios, thrillers, revistas

em quadrinhos e muitos outros, tanto na literatura como também no teatro e no cinema (p. 120). Nas primeiras décadas do século XX, a poesia dominou a maior parte da produção literária arturiana, como os poemas *Merlin* (1917), *Lancelot* (1920) e *Tristram* (1927), do norte-americano Edwin Arlington Robinson (1869-1935) e as antologias poéticas do inglês Charles Williams (1886-1945) sobre a ascensão e queda de Camelot (LACY, 2009, p. 122). Com o desenrolar do século, no entanto, a poesia cedeu lugar ao romance como gênero predominante (LACY, 2009, p. 121).

De um modo geral, Lacy afirma ser possível dividir a produção artística arturiana do século XX em quatro grupos principais: adaptações de histórias escritas anteriormente, narrativas modernizadas, uso de temas arturianos como metáfora ou estrutura, e adaptações revisionistas das lendas (p. 122). Como exemplos do primeiro grupo, Lacy cita, entre outros, *Rei Artur* (1903), de Howard Pyle (1853-1911), e *A Espada Excalibur* (1981), de Rosemary Sutcliff (1920-1992), que apresenta adaptações da obra de Malory (p. 123). Narrativas modernizadas, o segundo grupo mencionado por Lacy, trazem o Rei Artur para o presente, como em *Aquela Força Medonha* (1945), de C. S. Lewis (1898-1963), ou para o futuro, como em *Witch World* (1963), de Andre Norton (1912-2005) (p. 126-7). Como exemplos do terceiro grupo, nos quais temas ou motivos arturianos são identificáveis na obra, porém de maneira menos explícita, Lacy cita *Brazil* (1944), de John Updike (1932-2009), que apresenta elementos da história de Tristão e Isolda na moderna Rio de Janeiro, e *Lancelot* (1977), de Walker Percy (1916-1990), no qual um advogado chamado Lancelot assassina a sua mulher por desconfiar de sua infidelidade (p. 127). Por fim, como adaptações revisionistas, Lacy menciona o irônico *Arthur Rex* (1978), de Thomas Berger (1924-2004), que apresenta de uma maneira nua, crua e cômica as falhas dos personagens arturianos; e o já mencionado *As Brumas de Avalon*, de Bradley, que reconta as lendas através da perspectiva de personagens femininas (p. 125).

Entrando no século XXI, o Rei Artur se vê reinterpretado por uma nova geração, participante de “poderosas transformações culturais e sociais” (LACY, 2009, p. 129). Segundo Lacy,

quer seja instabilidade cultural, relativismo moral, nostalgia de uma clareza real ou imaginada no passado, rebelião contra a tradição, ou simplesmente a necessidade de falar e escrever de formas diferentes das do passado, o período frequentemente identificado como pós-moderno bombou a lenda arturiana (2009, p. 129).

As lendas foram resgatadas mais uma vez para serem reexaminadas e reinterpretadas, buscando uma forma de torná-las ainda mais relevantes para a audiência contemporânea.

O Rei Artur e demais personagens de sua corte invadiram novas mídias, como vídeo games, jogos de RPG, jogos para computador, jogos de tabuleiro, livros de colorir, entre muitos outros (LACY, p. 129). Na literatura, as lendas continuaram a inspirar autores ano 2000 adentro, como em *Baudolino* (2000), de Umberto Eco (1932-2016), e *Labirinto* (2005), de Kate Mosse (1961-). No cinema e na televisão, a figura do rei e sua corte é frequente, como nas séries televisivas *Merlin*, produzida pela BBC One e no ar de 2008 a 2012, e *Camelot*, produzida por TV GK e Starz e com uma única temporada exibida em 2011; e nos filmes *Rei Arthur*, de 2004, e o mais recente *Rei Arthur: A Lenda da Espada*, de 2017.

Após o estudo da trajetória das lendas arturianas através dos séculos na literatura e em outras artes, pode-se perceber que o Rei Artur e os demais personagens de sua corte sempre estiveram presentes nas manifestações artísticas e no imaginário coletivo da população, principalmente nas regiões da Inglaterra e França. Há menções a Artur desde *Historia Brittonum*, do início do século IX, e *Annales Cambriae*, de meados do século X. Antes um misterioso personagem da história bretã, Artur logo se tornou um dos personagens favoritos da literatura de ficção, principalmente a partir de Geoffrey de Monmouth e Chrétien de Troyes no século XII. No século XV, a presença de Artur na literatura se consolidou com a publicação de *Le Morte D'Arthur*, de Sir Thomas Malory, autor que certamente influenciou o trabalho de Tennyson quatro séculos mais tarde.

Após um período de pouca presença do Rei Artur e demais personagens de sua corte na literatura e outras manifestações artísticas, o século XIX viu surgir uma renovação de interesse na Idade Média, o chamado *Medieval Revival* (CHANDLER, 1970). Através desse movimento, parte do movimento romântico na literatura inglesa de fins do século XVIII e início do XIX, personagens medievais – reais ou fictícios – foram resgatados por escritores, poetas, pintores e outros artistas, como os integrantes da Irmandade Pré-Rafaelita e o poeta Alfred Tennyson. E, por fim, os séculos XX e XXI levaram o Rei Artur e seus cavaleiros para diversas mídias, como o cinema, a televisão e vídeo games, além de propor novas interpretações e adaptações revisionistas de antigas lendas.

Chegando ao final de nossa jornada com o Rei Artur através dos séculos, é possível identificar o grande impacto dessas lendas na literatura e produção artística como um todo, desde o século IX até os dias de hoje. Mesmo tendo surgido há mais de mil anos, essas lendas ainda tocam o leitor, que século após século confere novas leituras às velhas histórias, adicionando novas camadas de significado que tornam esse imenso legado cultural ainda mais rico.

Referências:

ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 265.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2000.

BURROW, J. A. The fourteenth-century Arthur. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 69-83.

CHANDLER, Alice. **A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1970.

GOSSEDGE, Rob; KNIGHT, Stephen. The Arthur of the sixteenth to nineteenth centuries. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 103-119.

HUTTON, Ronald. The early Arthur: history and myth. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 21-35.

LACY, Norris. The Arthur of the twentieth and twenty-first centuries. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 120-135.

LAMBDIN, Laura C.; LAMBDIN, Robert T. **Camelot in the Nineteenth Century: Arthurian Characters in the Poems of Tennyson, Arnold, Morris, and Swinburne**. Londres: Greenwood Press, 2000.

PUTTER, Ad. The twelfth-century Arthur. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 36-52.

TAYLOR, Jane H. M. The thirteenth-century Arthur. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 53-68.

WINDEATT, Barry. The fifteenth-century Arthur. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 84-102.

KING ARTHUR THROUGHOUT THE CENTURIES: A TRAJECTORY OF THE ARTHURIAN LEGENDS

Abstract

The present essay aims to present a historical trajectory of the Arthurian legends from the ninth century to the present day, taking into account the change of perspective regarding the king in literature, considered a historical figure or mythical hero. The adventures of the king and his knights went through several stages in the history of literature, such as the transition from verse to prose writing, the interrelations between history and romance, the emergence of the Medieval Revival movement in the nineteenth century, the development of new media in the 20th and 21st centuries, among others. Several authors such as Geoffrey de Monmouth, Chrétien de Troyes, Thomas Malory, Alfred Tennyson, Howard Pyle, among others, were essential for the immortality of the legends, making them present in our collective imagination in the 21st century, and the central theme of various artistic manifestations and literary works of our time, which add new layers of meaning to this fantastic cultural legacy.

Keywords

King Arthur. Arthurian Legends. English Literature.

Recebido em: 08/05/2017

Aprovado em: 09/08/2017

A vida e o espaço autobiográfico

Sávio Damato Mendes⁶

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

André Monteiro Guimarães Dias Pires⁷

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Página | 35

Resumo

O estudo aqui proposto desenvolve-se a partir da análise do livro *O Convidado Surpresa* (2009), de Grégoire Bouillier. São observados, além de trechos da narrativa, fragmentos de entrevistas oferecidos pelo autor e por sua amante, Sophie Calle, à mídia; elementos biográficos e outros dados pertinentes à construção extratextual de sua narrativa, como as polêmicas levantadas por uma carta escrita, na vida real, pelo autor/personagem à sua amante e posteriormente transformada por ela em uma controversa exposição artística que percorreu alguns países. Pretende-se discutir, a partir desses dados, os limites e as intersecções entre a realidade, a ficção e a composição do espaço chamado *autobiográfico*. Estaria esse espaço limitado ao livro? Se não, como sua ampliação afetaria a construção do enredo de uma narrativa? Haveria barreiras à expansão e ao diálogo dos espaços reais e ficcionais? São algumas das questões que buscaremos responder no desenrolar das reflexões que seguem. Como corpo teórico, com o qual serão embasadas nossas reflexões, utilizaremos autores como Philippe Lejeune, em seu livro *O Pacto Autobiográfico* (2008); Leiris, em seu artigo “Da literatura como tauromaquia”, contido no livro *A idade viril* (2003) e Wander Melo Miranda, citado por Daiana Irene Klinger em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007).

Palavras-chave

Escrita de si. Autobiografia. Autor. Espaço autobiográfico.

⁶ Graduado em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Especialista, Mestre e Doutorando em Crítica e Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista pela agência de fomento FAPEMIG.

⁷ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Mestre, Doutor e Pós-Doutor em Estudos da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) desde 2010.

O presente estudo observará a obra *O convidado surpresa*, Gregoire Bouillier. O principal objetivo é refletir, a partir dela, sobre as nuances que, em uma obra literária, nos permitem vislumbrar as fronteiras movediças que separam, ou unem, realidade e ficção. Dessa forma, embora em alguns momentos sejam trazidas características que nos permitiriam ler tal obra sob a ótica de uma autobiografia, trazemos também a possibilidade de o leitor escolher lê-la como um romance ficcional. Não pretendemos delimitar o gênero textual, tornando uma ou outra leitura como preferencial. Essa dupla possibilidade de escolha entre duas diferentes chaves de leitura são partes estruturais da narrativa em questão. Não nos propomos, portanto, enquadrar a obra sob um rótulo, seja autobiográfico, romance, ou qualquer outro. Pretendemos, antes, explorar as possibilidades que se abrem ao leitor a partir da leitura de *O convidado surpresa*.

“Foi no dia da morte de Michel Leiris. Devia ser fim de setembro de 1990, ou início de outubro, não lembro a data exata” (BOUILLIER, 2009, p.01). É assim que Gregoire Bouillier inicia o livro *O convidado surpresa* (2009). A referência temporal imprecisa, embora passível de ser verificada em uma pesquisa extratextual, somada à afirmação de uma lembrança não exata indicam o tom de incerteza adotado na narração. O livro, narrado em primeira pessoa⁸, contém narrador, indicado posteriormente pelo autor em entrevistas como sendo ele próprio. Há indicação, pelo narrador/autor, da intenção em efetuar uma narrativa verídica de um momento de sua vida. Essas características nos permitiriam aproximar tal narrativa do gênero textual chamado por Philippe Lejeune de autobiografia, em seu livro *O Pacto Autobiográfico*, ou seja, em síntese, na definição de Lejeune, uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

A relação com a definição de Lejeune se evidencia ainda mais quando o autor/narrador menciona Michel Leiris, como vimos. A menção não é gratuita; pelo contrário, busca também evidenciar a intenção autobiográfica da obra, uma vez que Leiris foi um pensador francês que se ocupou de desenvolver uma técnica autobiográfica em um de seus principais trabalhos: *A Idade Viril* (2003). Para Leiris, o ato da escrita assemelha-se ao ato de tourear, pensamento que desenvolve mais detalhadamente no texto “Da literatura como tauromaquia”, transformado em introdução de seu livro supracitado:

⁸ “A identidade *narrador-personagem principal*, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa. É o que Gérard Genette denomina narração ‘autodiegética’, em sua classificação das ‘vozes’ da narrativa, classificação que ele estabelece a partir de obras de ficção. Entretanto, o autor deixa claro que pode haver narrativa ‘em primeira pessoa’ sem que o narrador seja a mesma pessoa que o personagem principal” (LEJEUNE, 2008, p.16).

Eu pensava, portanto, em chifre de touro. Resignava-me com dificuldade em ser apenas um literato. O matador que corre perigo em nome da oportunidade de ser mais brilhante que nunca, e mostra toda a qualidade de seu estilo no instante em que é mais ameaçado: eis o que me maravilhava, eis o que eu queria ser. Por meio de uma autobiografia relacionada a um domínio no qual, geralmente, a reserva é indispensável – confissão cuja publicação me seria perigosa na medida em que seria comprometedor e suscetível de tornar mais difícil, ao torná-la mais clara, minha vida privada – (LEIRIS, 2003, p. 17).

Distingo, em literatura, uma espécie de gênero para mim maior (que compreenderia as obras em que o chifre está presente, de uma forma ou de outra: risco direto assumido pelo autor seja de uma confissão, seja de um escrito de conteúdo subversivo, modo como a condição humana é olhada de frente ou “agarrada pelos chifres”, concepção da vida que compromete seu defensor diante de outros homens, atitude diante das coisas como o humor ou a loucura, posição assumida de fazer-se o ressoador dos grandes temas do trágico humano) (LEIRIS, 2003, p. 24).

Leiris enfatiza a aproximação da obra de caráter confessional, como a autobiografia, com o tourear, com o risco de ser espetado pelo chifre do touro, ou seja, pela crítica do outro, uma vez que ao escrever sobre si, sobre os fatos de sua vida, o escritor precisa agir como um toureiro. É necessário expor-se ao perigo, mas de forma artística, dançando com o touro, iludindo-o, fazendo-o passar de um lado a outro, para que nesse balé o toureiro seja capaz de mostrar todas suas habilidades, contar sua história sem ser golpeado pelo chifre, no caso da literatura, sem ser golpeado pela crítica. É o que ocorre também em *O Convidado Surpresa*. O autor/narrador precisa contar sua história de modo que a torne agradável ao leitor, protegendo-se dos perigos do chifre da crítica ao fazer os movimentos de sua narrativa. Quando cita Leiris, está textualmente evidenciando o movimento do tourear e também evidenciando a ligação de seu texto e de seu pensamento artístico com as estratégias autobiográficas, uma vez que Leiris é conhecido por desenvolver tais estratégias autobiográficas em seus textos. Bouillier deixa essa relação referencial a Leiris explícita várias vezes ao longo da obra, citando o autor nominalmente em diversos momentos, como nas páginas 5, 6, 7, 24, 33, 68, 95 e 111.

A catarse como justificativa da escrita literária pode ser apontada também como um dos pilares de construção da estratégia argumentativa em *O convidado surpresa*. Percebemos ao longo da narrativa de Bouillier um trabalho de interligação de fios, criando pontos e nós, formando diferentes “planos de realidade”. Há a realidade exterior, que acontece independente do escritor, mas o afeta diretamente. Há a realidade interior, vivida por ele e trazida em descrições para o contexto textual com seus sentimentos e pensamentos. E, por fim, há a realidade compartilhada com os outros personagens, aquela que todos percebem coletivamente e compartilham, embora cada um a perceba e a interprete segundo sua

perspectiva particular. Exemplos desse compartilhamento são as falas reproduzidas ou citações a eventos como o lançamento do filme *Duro de matar 2*, como o lançamento da sonda *Ulisses* a caminho do Sol. Esses três aspectos, ou planos do real, podem ser percebidos isoladamente, mas só passam a fazer sentido no contexto da narrativa ao serem conectados.

Narrando como em um fluxo de consciência, representado pela ausência de pontuação em longos trechos narrativos, Bouillier busca nos fatos jornalísticos, nas notícias, algo que justifique o comportamento dos outros e o seu próprio, como se o universo dialogasse consigo por meio de eventos aparentemente aleatórios. O narrador busca na morte de Leiris a causa primeira que impulsionou sua ex-mulher, a qual o abandonara anos antes sem dizer palavra, a ligar naquela tarde convidando-o para ser o “convidado surpresa” em uma festa de e para Sophie Calle: “Mas talvez não fosse coincidência e atravessou-me a ideia de que ela talvez nunca me telefonasse se Michel Leiris não tivesse morrido” (BOUILLIER, 2009, p.06). Entretanto, mais tarde, a personagem desmentiria sua tese:

(...) assim como quem não quer nada, como se diz, perguntei se ela sabia da morte de Michel Leiris; ela respondeu que tinha escutado a notícia mas que nunca tinha lido nada dele, era um bom escritor? Dei de ombros. Não era o momento de falar de literatura. Com certeza não. Mas não havia dúvida: a morte de Michel Leiris não teve nenhum efeito sobre ela, o anúncio do desaparecimento de Michel não repercutira nem um pouco no desaparecimento dela nem a incitara a me telefonar como supus e no fim essa metáfora tinha sido apenas uma invenção minha para dar relevo e sentido ao seu telefonema e para que ele encontrasse no universo a repercussão que provocara em mim (...) (BOUILLIER, 2009, p.68-69).

O curioso é notar o tecido textual construído por Bouillier, entrelaçado de fatos cotidianos, feito ao redor de pistas a indicarem o caminho, como se a vida estivesse a contar uma história. A vida tratava de tecer cuidadosamente os fios dos acontecimentos, e ele, personagem da vida, tentasse ter o vislumbre da voz de algum tipo de narrador onisciente, de certa forma transcendental, a orquestrar tudo.

O convidado surpresa é conflituosa por si só e traz um enigma a ser desvendado pelo protagonista, uma vez que, segundo ele, “através do caos dos meus sentimentos e sensações eu buscava resolver o enigma que era para mim o telefonema dela, sim, tratava-se de um enigma e mesmo de um desafio ao entendimento” (BOUILLIER, 2009, p. 21). Como afirma Wander Melo Miranda, “parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação que a impulsione ou justifique” (MIRANDA, 1992, p.32 *apud* KLINGER, 2007, p.19). No caso do livro em foco, esse enigma tem seu pavio reaceso, uma vez que a chama inicial havia se iniciado com o rompimento inexplicado do relacionamento anos antes,

com o telefonema recebido e desencadeará uma série de transformações na vida do narrador/personagem.

A solução de tal enigma só será encontrada ao final da festa⁹. O personagem, ao pegar seu casaco para partir, é interrompido por sua ex- quando se aproxima e diz: “as rosas eram as únicas flores que suportava ver cortadas” (BOUILLIER, 2009, p.72). O narrador/personagem/autor pressente algo de conhecido em tal frase, isto é, a chave para seu enigma: “Eu não sabia mais o que pensar a não ser que tinha a intuição e mesmo a certeza de que ela não havia dito uma incongruência, de jeito nenhum, pelo contrário, sua pequena frase tinha um sentido” (BOUILLIER, 2009, p.73). Havia encontrado a chave, mas ainda faltava a fechadura certa: “Eu não tinha a menor ideia do que isso significava, mas tudo em mim dizia que se tratava de um segredo que ela queria me revelar, e não tinha eu vindo a essa festa com a esperança de que algo assim acontecesse?” (BOUILLIER, 2009, p.74). E continua: “Eu tinha a absoluta certeza naquele instante de que ela me entregara a chave do seu silêncio de muitos anos e esta só podia funcionar e girar na fechadura da nossa história” (BOUILLIER, 2009, p.76).

A descoberta, entretanto, só ocorre durante a caminhada de volta para casa, quando lhe vem à mente o livro *Mrs. Dalloway*:

Lembrei que nesse livro se falava de rosas brancas e vermelhas e de um buquê que desempenhava não sei mais que papel e era uma história de reencontros por ocasião de uma festa elegante, sim, uma mulher reencontrava o homem que amara na juventude no momento de uma grande festa e eu não lembrava mais como ele se chamava mas tinha sido convidado por ela e parecia claramente que fora ela e eles se reencontravam depois de anos de separação e eu não sabia mais como terminava o livro e não era só isso, havia outra coisa, lembrei então que ela adorava Virginia Woolf e *Mrs. Dalloway* era um dos seus livros preferidos e talvez até o seu favorito na época (...). (BOUILLIER, 2009, p.79-80)

Mergulhei então na história de Clarissa Dalloway e Peter Walsh e não me enganei: página 140: “Mas ela amava as suas rosas [...] a única flor que suportava ver cortada”. (BOUILLIER, 2009, p.81)

Tinha entre as mãos inúmeras frases que resolviam de uma só vez as perguntas que para mim ficaram sem resposta (...). (BOUILLIER, 2009, p.82)

Eu descobria ao longo das páginas sua transposição para a realidade e de que maneira, com os meios disponíveis e as circunstâncias ao seu alcance, ela adaptara o romance de Virginia Woolf a sua própria vida e, à revelia de todos e certamente dela mesma, seguira em linhas gerais para não dizer literalmente a espécie de programa que entreviu e todas as sensações e emoções que o acompanhavam e que ela havia adorado sentir. (BOUILLIER, 2009, p.83)

⁹ Sobre a festa em questão, vale, para compreendermos o conjunto contextual, o enriquecimento de uma citação explicativa na voz da anfitriã, Sophie Calle: “Eu tinha medo de ser esquecida no dia do meu aniversário. Em 1980, para me ver livre dessa inquietação, tomei a decisão de convidar a cada ano, se possível em 9 de outubro, um número de convidados equivalente a minha idade. Entre eles, um desconhecido que um dos convivas seria encarregado de trazer. Não utilizei os presentes que ganhei nessas ocasiões. Conservei-os para ter à mão as provas de afeto que eles constituíam. Em 1993, aos quarenta anos, pus fim a esse ritual. – Extraído de Sophie Calle, *Rituel D’Anniversaire*. Paris: actes sud, 1998” (BOUILLIER, 2009, p.16).

A descoberta do que havia acontecido, ou seja, da tentativa de sua ex-mulher em transpor para a vida o que havia vivido em livro, transforma o narrador em uma espécie de personagem de outra história, aquela criada pela mulher que o abandonara. Como em um sonho dentro de um sonho, neste ponto, os fios da realidade e da ficção parecem se confundir. Há uma sobreposição de histórias. Afinal, não podemos contar nossa própria história sem contar a história de outros, dos que nos cercam, como afirma Klinger, “é verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações, e, portanto, todo relato autobiográfico remete a um ‘para além de si’” (KLINGER, 2007, p.25). Cada pessoa com que convivemos vive sua própria história, eivada de ficções e pactos com a realidade. No caso em análise, percebemos que o narrador, antes mesmo de escrever sua narrativa, já era personagem, literalmente, de uma narrativa em processo de inscrição, a da ex-mulher. A criadora transpunha para a vida o que estava escrito em livro enquanto que no caso de Bouillier dá-se o inverso; transpõe-se a vida para o texto.

Toda a trama segue então a relatar os sentimentos e pensamentos vividos pelo narrador durante esse momento de busca do entendimento sobre um momento considerado doloroso em sua vida, culminando na catarse adquirida pelo entendimento do motivo que levava sua ex- a abandoná-lo anos antes:

Pouco importava agora que ela tivesse me abandonado sem uma palavra nem explicação. Isso não contava mais. Estava esquecido. Finalmente esquecido. Então era possível? Eu custava a crer e no entanto não sentia mais amargura, de uma só tacada rancor e desespero haviam desaparecido como por encanto (...). (BOUILLIER, 2009, p.87)

E foi afinal a mim que ela revelou o seu segredo e decerto o fez no último momento porque o romance termina justo no final da festa e precisamente no instante em que Peter Walsh se dispõe a partir e eu não pedia mais nada, tinha a explicação que buscava e ela estava à altura da nossa história. (BOUILLIER, 2009, p.88)

Enfim eu podia respirar. (BOUILLIER, 2009, p.93).

Esse poderia ser o final do livro, pois a transformação fora concluída: “*Ulisses* atingiu afinal o Sol após ter percorrido centenas de milhões de quilômetros desde a Terra e naquele dia de outubro de 1990 tudo havia recomeçado para mim” (BOUILLIER, 2009, p.93). Contudo, após a catarse, onze anos mais tarde, quando tudo parecia terminado, acontece um acaso: um encontro com Sophie Calle detona um novo e inesperado capítulo: “ela não tirava os olhos de mim e o seu olhar mergulhava no meu” (BOUILLIER, 2009, p.101). O narrador/personagem relata para ela sua experiência como “Convidado Surpresa” e fala do

vinho com o qual a presenteara. É quando Sophie se dá conta de que não encontrou o vinho. Ela vai para casa e o encontra. Bebem juntos. O livro é encerrado com as correções incorporadas por Sophie no exemplar do *Rituel d'anniversaire*¹⁰, trecho reproduzido por Boullier em seu livro: “O desconhecido trouxe uma garrafa de um ótimo vinho” (BOULLIER, 2009, p.113).

O convidado surpresa, evidentemente, tem clara intenção memorialística, uma vez que o narrador rememora fatos de sua vida. Adicionalmente, vemos que o autor assumiu a identidade de narrador-personagem ao afirmar tal identidade em entrevistas posteriores. A afirmação “tudo é verdade¹¹” é um exemplo. Essas informações poderiam nos apontar a direção de um pacto autobiográfico explícito, visto que há elementos classicamente preconizados por Lejeune como presentes em textos desse gênero, como já observamos (narrador em primeira pessoa se propõe a contar sua história de vida e o pacto de leitura proposto pelo autor), embora o próprio Boullier prefira classificar sua escrita apenas como “relatos de si”. Certa é a existência de um reconhecido laço com as vivências do autor. A morte de Leiris; a referência ao autor (p.5, 6, 7, 24, 33, 68, 95, 111) e a outros elementos – como notícia no jornal sobre o lançamento de *Duro de matar 2* (p.21; p.110); a sonda *Ulisses* (p. 29, 37, 41, 43, 45, 49, 56, 80, 82, 93, 111) –, pontuam todo o texto traçando um pacto com a realidade, conectando a experiência pessoal que Boullier se propõe a relatar com todo o contexto circundante.

A Questão da marca autoral, o esforço do autor em traduzir para a escrita uma experiência vivida com um trato e refino literário, as entrevistas que concede após a publicação do livro enfatizando a relação da obra com a realidade, seu relacionamento com Sophie, surgem como gancho para pensarmos a questão mais ampla da relação que o autor estabelece com sua obra. Quais os limites da obra? Um texto sempre inicia e termina no livro?

Se, por um lado, é cabível pensarmos em uma obra que possa ser lida independentemente, livre de seu autor, como reflete Roland Barthes, é também inevitável

¹⁰ Neste livro Sophie propõe-se a contar suas experiências com um ritual que Sophie Calle criara para seu aniversário, um relato, portanto, ilustrado em seu livro por imagens, de experiências reais. O seguinte trecho, retirado do livro *Rituel D'Anniversaire* e reproduzido em *O Convidado Surpresa*, explica essa proposta: “Eu tinha medo de ser esquecida no dia do meu aniversário. Em 1980, para me ver livre dessa inquietação, tomei a decisão de convidar a cada ano, se possível em 9 de outubro, um número de convidados equivalente à minha idade. Entre eles, um desconhecido que um dos convivas seria encarregado de trazer. Não utilizei os presentes que ganhei nessas ocasiões. Conservei-os para ter à mão as provas de afeto que eles constituíam. Em 1993, aos quarenta anos, pus fim a esse ritual” (BOULLIER, 2009, p.16).

¹¹ VELASCO, Suzana. “Tudo é verdade em meus livros”, diz Grégoire Bouillier”. O Globo, 28/06/2009. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/tudo-verdade-em-meus-livros-diz-gregoire-bouillier-199523.html>>. Acesso em: 25/03/2017.

considerarmos o fato do autor em análise ser contemporâneo à sua obra. É por isso que o autor tem a possibilidade de inscrevê-la de tal forma no contexto circundante midiático que ela continua viva, dialogando com o leitor e consigo mesma, criando para além da narrativa, para além do ponto final, como a dizer que a verdadeira história não termina no livro, mas o atravessa invadindo as páginas da vida.

Faz-se relevante pensar na sequência de fatos sobre o autor que se seguiram e se tornaram de conhecimento público após o lançamento da obra – como o romance entre Bouillier e Sophie Calle, o fim desse relacionamento por e-mail e a famosa exposição preparada pela artista com esse e-mail, utilizado para dar fim ao relacionamento:

Maria de Medeiros lê calmamente uma carta de rompimento. O vídeo, que reproduz a cena, permite à atriz portuguesa recepcionar o público brasileiro logo na entrada da exposição "Cuide de Você", da artista plástica francesa Sophie Calle, realizada na sexta-feira (10), no Sesc Pompéia, zona oeste de São Paulo. A mostra estará aberta até 7 de setembro de 2009.

A exposição faz parte das comemorações do Ano da França no Brasil, tendo sido exibida pela primeira vez na Bienal de Veneza, em 2007, seguindo depois para França, Canadá e Estados Unidos. O mote que conduz a mostra é o rompimento entre Grégoire Bouillier e Calle. O escritor francês terminou o relacionamento por e-mail, finalizando o texto com a frase "Cuide de Você". A artista pediu então a 107 mulheres que interpretassem sua reação diante da despedida. O conjunto de expressões femininas foi filmado por Calle e tornou-se uma obra renomada ("Prenez Soins de Vous", a frase, em francês).¹²

Os fios da realidade e da ficção continuam a se entrelaçar em uma espécie de pós-livro, no qual o autor, marcado pelo signo do reconhecimento público, torna-se personagem. Bouillier amplia seu espaço autobiográfico não só por meio de entrevistas que concede, mas também indiretamente pela exposição inesperada de seu e-mail. É inegável a influência midiática nesse processo de transbordamento do texto para o espaço extratextual, chamado por Lejeune de *espaço autobiográfico*. O autor contemporâneo, especificamente no caso de Bouillier, lança mão dos recursos midiáticos de maneira que sua exposição e seus posicionamentos acabam por incorporar-se à obra, criando um direcionamento de leitura. O caso de Bouillier e Sophie parece ser emblemático como representação das formas que se podem dar à construção do espaço autobiográfico e da forma como isso pode interferir na escolha, por parte do leitor, de uma chave de leitura preferencial para a travessia da obra. Torna-se ainda mais complexo por possibilitar, de certa forma, uma interpenetração entre vida e arte, ressaltada ainda mais pela temática central que permeia o livro *O convidado surpresa* e

¹² DUME, Paula. "Na exposição "Cuide de Você", Sophie Calle mescla imagem, literatura, vídeo e som". In: *Jornal Folha de S. Paulo*. 11/07/2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u593760.shtml>>. Acesso em: 25 mar.2017.

pelos desdobramentos da história, tornados públicos, formando uma espécie de continuação em tempo real, sempre passível de um novo capítulo ao sabor do acaso. Um exemplo disso é o esperado encontro entre Sophie e Bouillier, após a exposição das cartas, ocorrido pela primeira vez na *Flip* de 2009, em Paraty.

Uma mistura de vida e obra que torna o livro, a exposição ou o e-mail como simples fragmentos de um projeto maior, um projeto de vida como obra de arte. Onde começa a vida e termina a arte? Existiriam fronteiras entre as escritas de si e a vida? Vale lembrar, como afirma Klinger, que a questão da definição do gênero autobiográfico está rodeada de polêmica, apontando para dois extremos: “da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe” (KLINGER, 2007, p.39). A esse respeito, questionado em entrevista, Bouillier se posiciona:

Sua vida privada está muito presente nos livros “O convidado surpresa” e “Rapport sur moi”. Ela é sempre um ponto de partida para escrever um livro?

GRÉGOIRE BOUILLIER: Meu primeiro livro se chama “Rapport sur moi” (“Relatório sobre mim”) porque “relatório” significa “dizer o que vimos”. É como se fosse um gênero literário que eu inventei para mim, do mesmo modo que o romance, o ensaio. Nesse sentido, todos os meus livros são “relatórios”, pois o que me interessa é a realidade que vivemos, esse modo que a realidade tem de ultrapassar a ficção, como podemos constatar a cada instante. E meu trabalho é tentar encontrar palavras que correspondam a esse excesso. Não me interessa especialmente pela vida privada, mas pela vida como um todo. Para capturar algo válido da vida, parece-me que o escritor tem que pôr fim à distinção entre vida pública e privada.¹³

O Convidado Surpresa traz-nos a oportunidade de refletir sobre as nuances que envolvem não apenas a delimitação de gêneros, mas, principalmente, o constante desafio de transbordar as fronteiras do texto integrando-o com a vida cotidiana. Para além de uma catarse, a obra se abre para uma leitura mais ampla, seguindo os passos do autor. O leitor também tem a opção de poder ler a obra sem se atentar para o espaço autobiográfico, que o autor continua a criar ou expandir o universo de leitura buscando informações no além texto. Observar a opção pelo pacto de leitura que o leitor decidirá estabelecer, o tipo de leitura a que se propõe, seja lendo o texto como uma autobiografia ou como um romance ficcional, parece ser o melhor caminho se desejarmos categorizar a obra como pertencente a um ou outro gênero textual. Há chaves de leituras que possibilitam ao leitor percebê-la como autobiográfica ou como um “relato de si” como prefere o autor; como um romance ou, ainda,

¹³ VELASCO, Suzana. “‘Tudo é verdade em meus livros’, diz Grégoire Bouillier”. In: *O Globo*. 28 jun.2009. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/tudo-verdade-em-meus-livros-diz-gregoire-bouillier-199523.html>>. Acesso em: 25 mar.2017.

como uma *autoficção*. O olhar do leitor é o que definirá em grande parte o gênero. A esse respeito, Lejeune já nos alertava ao final de seu *Pacto autobiográfico*:

A história da autobiografia seria então, antes de tudo, a história de seu modo de leitura: história comparativa na qual poderíamos fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de textos (pois nada adiantaria estudar a autobiografia isoladamente, já que, assim como os signos, os contratos só têm sentido por seus jogos de oposição), e os diferentes tipos de leitura a que esses textos são realmente submetidos. Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, pra verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz. (LEJEUNE, 2008, p.47)

Referências:

BOULLIER, Grégoire. **O Convidado Surpresa**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009.

DUME, Paula. Na exposição "Cuide de Você", Sophie Calle mescla imagem, literatura, vídeo e som. In: **Folha de S. Paulo**. 11/07/2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u593760.shtml>>. Acesso em: 25 mar.2017.

KLINGER, Daiana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEIRIS, Michel. Da literatura como tauromaquia. In: _____. **A idade viril**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

VELASCO, Suzana. 'Tudo é verdade em meus livros', diz Grégoire Bouillier. In: **O Globo**. 28 jun 2009. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/tudo-verdade-em-meus-livros-diz-regoivre-bouillier-199523.html>> . Acesso em: 25 mar.2017.

LIFE AND AUTOBIOGRAPHICAL SPACE

Abstract

The study proposed here is developed from the analysis of Gregoire Bouillier's book *O Surprise Guest*. In addition to excerpts from the narrative, fragments of interviews offered by the author and his lover, Sophie Calle, to the media are observed; Biographical elements and other data pertinent to the extratextual construction of her narrative, as the polemics raised by a letter written in real life by the author / character to her lover and later transformed by her into a controversial artistic exhibition that toured some countries. It is intended to discuss, from these data, the limits, or not limits, that make up the boundaries and infiltrations between reality, fiction and the composition of the space called autobiographical. Was this space limited to the book? If not, how would its magnification affect the construction of the plot of a narrative? Are there barriers to the expansion and dialogue of real and fictional spaces? These are some of the questions that we will try to answer in the course of the reflections that follow. As a theoretical body, with which our reflections will be based, we will use authors such as Philippe Lejeune, Leiris and Wander Melo Miranda.

Keywords

Writing of self. Autobiography. Author. Autobiographical space.

Recebido em: 25/05/2017

Aprovado em: 05/09/2017

A metáfora como possibilidade autobiográfica: um breve ensaio

Ana Carolina de Azevedo Guedes¹⁴

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Resumo

O presente trabalho visa à apresentação do ensaio de Virginia Woolf (1882 – 1941), “O Sol e o Peixe”, publicado em 1927, através de um esforço inicial de pensarmos a análise do uso da metáfora como possibilidade explicativa, utilizando como ponto de partida a experiência de leitura do conto. Tendo como mote o eclipse solar ocorrido em 1927, proponho o questionamento em torno da visão, da metáfora e da experiência do vivido frente ao uso de mecanismos ficcionais para a descrição do acontecimento. Para isto, utilizo como interlocutor a obra *Naufração com Espectador* de Hans Blumenberg. Analisando a narrativa de Virginia Woolf, a proposta é “mergulhar dentro o olho” e da experiência ali narrada, iniciando com a visão de londrinos caminhando para o norte a fim de testemunhar algo grandioso: a natureza em seu sentido mais puro e em como isso resultaria em uma experiência passível de ser narrada apenas no embate entre o indivíduo e os outros que partilham daquele momento.

Palavras-chave

Virginia Woolf. Metáfora. Literatura inglesa. Hans Blumenberg.

¹⁴ Doutoranda em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), na linha de Teoria, Historiografia e História Intelectual.

O olho é visto por muitos como o “espelho da alma” ou como a “janela” pela qual podemos entender o outro, estabelecer conexões e relações empáticas, partilhar sentimentos mútuos ou expressar desagravo com alguma situação. É surpreendente a forma como um órgão feito por músculos, lentes e nervos ganha sentidos diferenciados e é ressignificado desde o início da história da humanidade. É através dele que recebemos o mundo como imediato, é o primeiro em todos os sentidos, para nos alimentar. Ele é o guia do jogo entre olhar e ver na narrativa de Virginia Woolf em *O sol e o peixe*.

Dizemos para o olho: Atenas; Segesta; Rainha Vitória; e esperamos tão submissamente quanto possível para ver o que acontecerá em seguida. E é possível que nada apareça, e é possível que muitas coisas aconteçam, mas não as coisas que poderiam esperar (WOOLF, 2015, p. 101).

A conexão olho e memória é uma das mais influenciáveis pelo tempo já que as mudanças que o resultado dessa equação sofre, altera nossa percepção, causando novas sensações. O olho como órgão pode perder sua acuidade ao longo dos anos vividos, percebendo de forma diferente o exterior e, por vezes, acionando mecanismos da mente para obter um resultado mais detalhista, utilizando o que está guardado dentro da mente, amalgamando lembranças de modo a parecerem mais suportáveis e carinhosas com nossos sentimentos, num resgate da mente. Essa recriação tendo como base o lembrado leva a uma ficcionalidade autobiográfica do passado, ligada a uma característica presente no ser humano desde sua infância. Criamos indivíduos que nos fazem companhia durante a leitura assim como criamos amigos imaginários quando crianças solitárias. Com o tempo, a Elizabeth Bennet, de *Orgulho e preconceito*, cria uma relação empática com um ideal romântico que nos compraz em determinado período de nossas vidas. Não que Jane Austen tenha idealizado este tipo de papel para a sua obra, mas, como leitores, projetamos e buscamos nesta obra sentimentos de paz e de prazer em uma leitura leve e com conteúdo riquíssimo. Com isso, Liz deixa de ser uma personagem simples e se torna parte da ficcionalidade individual de cada leitor. Enquanto narramos a experiência de leitura, imagens são projetadas em frente aos nossos olhos de uma Inglaterra idílica, mas não fiel ao que seria a real terra inglesa.

No outro lado do parque avistara-se imediatamente a casa de Pemberley, e a estrada, virando-se bruscamente, descia em direção a ela. Tratava-se de um imponente e belo edifício, situado na encosta de uma colina, por detrás da qual se elevava uma ou outra série de belas colinas arborizadas. Defronte da casa corria um riacho de caudal regular que, represado, formava um pequeno lago. Elizabeth estava encantada. Nunca vira lugar tão bem dotado pela natureza. Ali, sua beleza natural não fora ainda adulterada por artifícios de um gosto duvidoso. Todos manifestavam sua admiração; e naquela altura Elizabeth sentiu que ser proprietária de Pemberley significava alguma coisa! (AUSTEN, 2009, p. 202).

O pequeno trecho citado acima é um dos exemplos da capacidade visual e afetiva que as obras literárias mobilizam e que se traduzem quando lidamos com um texto de cunho assumidamente autobiográfico. Nele podemos encontrar a natureza no que seria seu estado puro e projetamos mentalmente um quadro bucólico na qual o leitor se torna também como se fizesse parte da visita a Pemberley, baseando-se em uma expectativa gerada pela narrativa. Quando da leitura da obra literária é possível compartilhar do mesmo espaço de experiência, obtendo uma imagem mental similar ao “real”.

Pois um cenário só sobrevive na estranha poça em que depositamos nossas memórias se tiver a boa sorte de se juntar a alguma outra emoção pela qual ela é observada. As vistas se casam, incongruentemente, morganaticamente e se mantêm, assim, mutuamente vivas (WOOLF, 2015, p. 102).

O tempo é o grande responsável pelo aperfeiçoamento da união entre as personagens do romance e a memória. No entanto, Virginia Woolf se propõe a pensar na obra aqui proposta, numa ocasião em especial: o grande eclipse ocorrido em 1927. Uma figura dentro de outra figura: o olho vê o eclipse, mas com o que casar essa imagem para perpetuá-la? Escolhemos a obra *Naufrágio com Espectador*, de Hans Blumenberg, como interlocutor entre a reflexão da autora e a metáfora utilizada.

A manhã sombria quando o mundo real se apagou

Os ingleses na expectativa de testemunhar um evento único, criando na imagem visual gerada pela imaginação, prestes a tornar-se algo real e testemunhável coletivamente, longe do campo da especulação, seriam apenas o homem e o céu. Indivíduos são como estrelas, são vidas que resolvem por si entremear-se, segundo a filosofia de Georg Simmel. Ainda segundo o autor, como formas de criação que somos, estamos sempre prontos a estabelecer novos sistemas de contato entre nós e o resultado desta interação são constelações que irão perdurar mais do que nossa própria existência.

Se “é entre o eu e o tu que, aos olhos da consciência humana, se produz o primeiro de seus dissentimentos e a primeira de suas unificações” (SIMMEL, 2006, p. 13), podemos dizer que essa é a primeira das conexões a ser estabelecida entre os indivíduos e que depois disso, a constelação se forma e se multiplica nesse encontro. Já para Virgínia Woolf, na caminhada para o local de observação do eclipse, a autora reflete “Viemos não para nos alojar no quarto de uma pousada; viemos para umas poucas horas de intercurso incorporal com o céu” (WOOLF, 2015, p. 103). Este momento de retorno com a natureza é um dos principais

pontos de a serem incorporados dentro da narrativa sobre o eclipse, já que sob a capacidade do indivíduo de desenvolver relações sociais realiza um retorno ao estado natural do homem, que busca o próximo para garantir sua segurança diante de uma situação de perigo.

No momento em que chegam ao ponto de observação, não detemos mais símbolos de civilidade ou de individualidade. Um grupo heterogêneo unido sob o mesmo evento, o tempo passa a ser marcado pela espera e frente à expectativa do testemunho que motivaram a caminhada silenciosa em direção ao que se configurou como uma experiência fora do possível. Nesse momento de tentativa de compreensão, quase que subitamente:

O dourado aumentou por um tempo, fazendo a alvura derreter-se e virar uma gaze flamejante que se tornava frágil, cada vez mais frágil, até que, por um instante, vimos o Sol em todo o seu esplendor. Então houve uma pausa. Houve um momento de suspense, como o que precede uma corrida. O juiz com o relógio na mão, contava os segundos. Agora foi dada a largada (WOOLF, 2015, p. 105).

É na experiência da observação que se encontra o caráter que permeia todo o ensaio de Virginia Woolf, de ter vivenciado um momento único e tentar traduzi-lo da forma que lhe pareceu mais adequada. Mobiliza para isso um grande fundo metafórico a fim de agregar os sentidos, estabelecendo um constructo capaz de dar conta daquela realidade. Como nos explica Blumenberg, a metáfora encontra-se presente em experiências vividas que não alcançam uma definição absoluta, não chegam a tornar-se conceito. É dentro da metáfora que se desenrolam as análises da autora e também a resposta da leitura, que só permite que a narrativa seja revivida não só por seus leitores contemporâneos, mas também pelos apartados da experiência, seja temporalmente seja espacialmente. Isto cria a possibilidade de aprofundamento da leitura a um ponto vívido, como pode ser experimentado neste trecho de Woolf.

A sombra que se tornava cada vez mais escura por sobre o charco era como o adernamento de um barco, o qual, em vez de se endireitar no momento crítico, inclina-se um pouco mais e depois um pouco mais ainda; e de repente vira. Foi desse jeito que a luz adernou e virou e foi embora. Era o fim. A carne e o sangue do mundo estavam mortos e restava apenas o esqueleto. Ficaram dependurados abaixo de nós, débeis; pardos; mortos; mirrados (WOOLF, 2015, p. 106).

O tempo parou na visão da escuridão por segundos assustando aqueles peregrinos em sua busca pela maravilha da natureza. Quando Blumenberg nos propõe pensarmos o naufrágio da ilha de Rodes, no qual o horizonte ainda escuro só permite uma visão de figuras geométricas na praia, conseguimos visualizar este homem perdido que se guia pela resposta de outro que vive distante, diluindo a sombra da solidão e iluminando os recônditos sombrios, da sensação de estar perdido em mar aberto, sob o poder de monstros e belezas encantadoras.

Lapidamente, no outro lugar do mundo ele se ergueu; surgiu após uma segunda e terrível pausa, completasse o outro e a luz que morrera aqui tivesse se erguido de novo alhures. Nunca houve sensação igual de rejuvenescimento e recuperação (WOOLF, 2015, p. 106).

O indivíduo que testemunha o naufrágio tem a sensação do rejuvenescimento na visão da morte e vida em sua frente. O eclipse como metáfora para o fim de tudo nos desperta uma experiência próxima a de ser um espectador de um acontecimento fora de seu controle. Sua sensação de humanidade e de percepção de fim na escuridão o leva a questionar-se quanto ao sentido de sua existência. Quando a luz reaparece e ilumina os recônditos do ser humano sem futuro e predestinado a esse momento reflexivo, de impassibilidade quando as paredes que restringem o pensamento se põem em cheque. Com o reaparecimento da luz, a capacidade do homem de agir no mundo retorna.

O mundo se tornava cada vez mais sólido; tornava-se populoso; tornava-se um lugar em que um infinito número de fazendas, de vilarejos, de ferrovias encontrava guarida; até que a fábrica inteira da civilização estava moldada e modelada. Mas, ainda assim, perdurava a memória de que a terra onde nos alojamos é feita de cor; que a cor pode ser extinta; e então nos assentamos numa folha morta; e nós que agora palmilhamos a terra com segurança a víamos morta (WOOLF, 2015, p. 107).

A experiência depois de um naufrágio não é perceptivelmente a mesma, tanto para o espectador quanto para o naufrago sobrevivente. Eles se modificam como indivíduo, retirando-se de seus antigos preconceitos e aprofundando em novas formas de ressignificar suas experiências para serem catalogadas como parte da memória de perda.

Dois pressupostos determinam antes de mais a carga significativa da metáfora da navegação e do naufrágio: primeiramente o mar, enquanto limite natural do espaço de empreendimentos humanos, e, por outro lado, a sua demonização, enquanto esfera do incalculável, da ausência de lei, da desorientação (BLUMENBERG, 1990, p. 22).

O mar continuará sendo um lugar de aventura e experimentação ou se tornará um ponto de medo e temor? O espectador em algum momento deixará o porto novamente? O eclipse que demandou de seus espectadores paciência e esperança vai deixar o temor pelo fim eminente ou a expectativa pelo retorno da luz após a temível sombra dominarem sua existência? Como viver “após a destruição, calma; após a ruína, firmeza – essa talvez seja a lógica do olho” (WOOLF, 2015, p. 107) seria possível?

O tempo para novamente quando o olho enfoca dois lagartos sob a luz do Sol que acerta o aquário. A evolução está sendo confrontada pelo olho. O ser humano será capaz de entender a complexidade de criação desses animais? Todo o uso de metáforas busca uma explicação para uma nova visão do mundo frente ao possível colapso por eles testemunhado

no qual “Toda a paixão humana parece furtiva e febril ao lado desse êxtase estático. O tempo parece ter parado e estamos em presença da imortalidade. O tumulto do mundo desceu de nós como uma nuvem esfarelada” (WOOLF, 2015, p. 108).

A mesma carga de dúvidas e tentativas evolutivas no que concerne aos pensamentos encontram-se presentes no ser humano, mas nota-se a quantidade de esforço empreendido para isso, e ainda assim não é algo que transcende perpassa todos os indivíduos. Blumenberg problematiza em certa medida a capacidade egoísta do espectador, penso que essa capacidade de observar o pior acontecer e ainda assim criar um distanciamento quase filosófico a fim de incluir essa experiência no rol de coisas aprender. Mas esse distanciamento não nos retiraria da categoria de seres humanos, que podem criar empatia pelo ocorrido, para além de sua proximidade com os animais?

Na visão de Woolf:

Os poetas não são transparentes até a medula como esses peixes são. Os banqueiros não têm garra alguma. Os próprios reis e rainhas não são dotados de folhos ou franzidos. Em suma, se fôssemos jogados nus num aquário... mas basta. O olho se fecha. Ele nos mostrou um mundo morto e um peixe imortal (WOOLF, 2015, p. 109).

Como narrar o vivido?

Nossa poetisa recebeu ao longo dessa narrativa diferentes referenciais e tornou sua experiência porosa afim de que possamos criar empatia pelo ocorrido? Defendemos ao longo dessa pequena experimentação que o naufrágio e o eclipse são como formas limite para lidar com o fim ou mesmo com a ideia do confronto com outro ser humano. A metáfora de sermos náufragos no mundo pressupõe que tivemos experiências que nos levaram ao mar assim como os ingleses foram levados ao norte para ver o espetáculo que ali se anunciava: a curiosidade. A curiosidade como um motor é algo que nos aproxima (como indivíduos) assim como o olho. E, “É apenas a curiosidade que leva os homens a contemplar da margem o barco com aflição no mar” (BLUMENBERG, 1990, p. 55). O ato de ver algo nos aproxima de uma possibilidade de aprendizado aliando o sentido do outro ao meu e criando uma nova percepção em torno do vivido.

O indivíduo simmeliano, vivendo no período da Primeira Guerra Mundial, está em um momento de quebra com o seu antecessor direto sobre diferentes aspectos, seja no que tange ao dinheiro quanto ao amor. A necessidade de compreensão se multiplica e se cola com os sentidos desenvolvidos para aquele momento. A experiência do naufrágio e do eclipse para mim se combinam nesse momento: o indivíduo que aprende e para além da crueldade e do

medo presentes no momento, como elaborar sentimentos sobre o visto e o vivido e que busca nas narrativas autobiográficas, um meio de expressão.

O naufrago aprende sobre o seu naufrágio e sobre estar na beira do mar observando o espectador em algo combinado e recíproco. Os dois compartilham do naufrágio, os dois estão afundando juntos, por compartilham de um momento único que não pode ser reproduzido ou explicado. O eclipse diz muito sobre o observador quando se une a observação de sua reação e do seu grupo (não esquecendo o caráter coletivo do espetáculo natural).

É somente pela curiosidade e pela possibilidade de se expressarem como espectadores que nos pusemos tão perto do palco. A linha que separa o naufrago do homem em terra firme é pequena e dependente da capacidade do indivíduo sair do seu lugar moral superior. A metáfora aqui torna essa experiência mais palpável. Como compreender o naufrágio com espectador sem assimilar toda a sorte de pensamentos e sentimentos que unem esses dois indivíduos? O terror do naufrago, a curiosidade do observador, o sentimento de suspensão do tempo para ambos. O perigo é algo dado quando embarcamos e quando nos pomos próximos do mar.

A segurança do espectador é ameaçada pela figura do gênio mau que o poderia lançar ao mar – o todo desenrola-se no quadro deste dualismo da providencia e do gênio mau. A metáfora é apenas uma figura de uma figura. (BLUMENBERG, 1990, p. 64).

O terror só pode ser compreendido com figuras que possibilitem ao indivíduo entender o ocorrido. Quando Woolf enquanto caminha para o local de observação do eclipse afirma:

Estava tudo muito pálido. O rio estava pálido e os campos, repletos de grama e de flores em pendão que deveriam ter sido vermelhas, não tinham nenhuma cor, mas ficavam ali sussurrando e ondulando em torno de casas descoloridas (WOOLF, 2015, p. 103).

O campo pálido esperava pela luz do Sol que a iluminasse e a aquecesse trazendo cor e vida às flores e detendo seu significado. Durante a concepção desse trabalho refletimos sobre as fontes mobilizadas e, pudemos nos tornar também observadores do naufrágio porque através dessa metáfora encontramos um tema que ressignificasse as metáforas. Vimos no eclipse narrado por Virginia Woolf um tipo de naufrágio, com a peregrinação em busca de um fenômeno raro e que pôde nos dizer um pouco mais sobre a natureza humana.

A escolha para esse ensaio em particular, foi a capacidade de, na narrativa de um acontecimento do dia 29 de junho de 1927, Virginia ter conseguido criar uma metáfora onde na corrida do Sol e das nuvens, a estrela só venceria se coberta apenas pela Lua. Woolf

conseguiu observar os apenas últimos cinco segundos do eclipse total, mas gerou esse texto de riqueza poética ímpar e que aqui tentei criar uma interpretação diferenciada. O eclipse e o naufrágio, como boas metáforas que são, podem ser figuras de diferentes figuras e que somente o olho de cada indivíduo pode unir e realizar.

É na narrativa autobiográfica que metáfora se realiza para muitos dos escritores. Temos como exemplo para esta experimentação o texto de Virginia Woolf, num compêndio reunido sob o nome de *Momentos de vida* no qual a autora busca explicar seu método de escrita sobre a ideia de uma arte a ser aprimorada com um processo criativo similar às ondas. Essa imagem presente recorrentemente nas obras ficcionais de Woolf, das ondas que se quebram na costa, advém de seus verões na França que a mesma apresenta como os momentos mais felizes de sua existência e que inclui uma reflexão sobre a atividade de escrita sobre seu passado.

Deparo, neste ponto com uma das dificuldades dos autores de memórias, uma das razões por que muitas – embora eu tenha lido muitas – fracassam. Elas deixam de fora a pessoa com as coisas aconteceram. A razão disso é que é muito difícil descrever qualquer ser humano, então eles dizem: ‘Foi isso o que aconteceu’; mas não dizem como era a pessoa com quem aconteceu. E os eventos significam muito pouco, se não soubermos primeiro com que eles aconteceram (WOOLF, 1986, p. 76).

Por isso muitos autores optam pela representação do vivido como o visto. O temor pela presença ficcional perpassa a produção de conhecimento de forma tão sólida que impede as interpretações que se aproximem da linha tênue que separa conceito e metáfora. Dentro de toda metáfora existe um conceito em gestação que pode ou não encontrar seu momento de nascimento, e o mesmo se pode dizer do conceito. São como Luiz Costa Lima afirma em sua obra *Eixos da Linguagem* (2015), eixos de linguagem que não se encontram, mas que se mantêm próximos. O trabalho com a metáfora se afirma com uma forte carga do ficcional, sem que seja necessário que a exclua dos chamados trabalhos científicos por sua capacidade de estabelecer contato com a experiência quando ainda sem o distanciamento temporal desejado.

O esforço de nossa pesquisa se pauta em perceber como a metáfora está presente em cada esforço reflexivo, sendo possível nos libertamos dos usos factuais e incluir as imagens e as metáforas como alternativas ou complementos ao conceito em nosso fazer científico.

Referências:

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Companhia Martin Claret, 2009.

BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com espectador**: paradigma de uma metáfora de existência. Tradução: Manuel Loureiro. Lisboa: Vega Limitada, 1990.

LIMA, Luiz Costa. **Eixos da linguagem**: Blumenberg e a questão da metáfora. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SIMMEL, Georg. **A filosofia do amor**. Tradução: Eduardo Brandão. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WOOLF, Virginia. **O sol e o peixe**: prosas poéticas. Seleção e tradução Tomaz Tadeu. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Momentos de vida**. Tradução de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

THE METAPHOR AS AN AUTOBIOGRAPHICAL POSSIBILITY: A BRIEF ESSAY

Abstract

Página | 55

The present paper aims to present the Virginia Woolf essay (1882-1941), “The Sun and the Fish”, dated 1927, through the analysis of the use of metaphor as an explanatory possibility, using as a starting point the experience of reading the tale. Having as a motto the solar eclipse occurred in 1927, I propose the questioning around the vision, the metaphor and the experience of the lived before the use of fictional mechanisms for the description of the event. For this, I use as interlocutor the work *Shipwreck with Spectator* by Hans Blumenberg. Analyzing Virginia Woolf’s narrative, the proposal is to delve into the eye and the experience narrated there, beginning with the vision of Londoners walking north to witness something grandiose: nature in its purest sense and how it would result in an experience likely to be told only in the clash between the individual and the others who share the moment.

Keywords

Virginia Woolf. Metaphor. English literature. Hans Blumenberg.

Recebido em: 31/03/2017

Aprovado em: 21/08/2017

Fragilidade e formação: uma escrita

em cinza Página | 56

Carla Clauber da Silva¹⁵

Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE)

Silvia Sell Duarte Pillotto¹⁶

Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE)

Resumo

Este artigo inscreve-se no gênero ensaio, que apresenta características próprias, que por vezes não atendem às exigências de um texto acadêmico. Trata-se de uma escrita que se movimenta para pensar a formação de profissionais da educação atravessada pela experiência da fragilidade. Uma conversa a partir de uma relação de intimidade, de pensar a formação como ensaio: uma metáfora potente que pode trazer a possibilidade de criar outras paisagens no processo formativo da educação. Um percurso que encontra no método cartográfico a possibilidade de cartografar a fragilidade pelos seus afetamentos: a estranheza, a solidão e o esgotamento. A pesquisa avança em uma escrita reflexiva que, em seu movimento, cria novos problemas, entre eles o de entrelaçar pesquisador e pesquisa em um exercício do pensamento, um pesquisar pesquisando-se. Experiência da formação que singulariza, que escuta, que conversa, que acontece como surpresa. Os teóricos que povoam o caminho/ensaio percorrido neste artigo foram Agamben, Beckett, Skliar, Deleuze, Guattari, Larrosa, além de alguns autores da literatura, como Guimarães Rosa e Ítalo Calvino.

Palavras-chave

Formação. Cartografia. Fragilidade.

¹⁵ Graduação em Pedagogia pela Associação Catarinense de Ensino (1990), Mestrado em Educação pela Universidade do Vale do Itajaí (2003) e Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Atualmente é professora da Prefeitura Municipal de Joinville.

¹⁶ Pós-Doutora pelo Instituto Estudos da Criança – IEC na Universidade do MINHO - UMINHO, Braga/Portugal em 2007/2008. Mestre em Educação (Currículo) pela Universidade Federal do Paraná – UFPR (1997). Especialista em Fundamentos Estéticos para a Arte na Educação pela Faculdade de Artes do Paraná (1992). Graduada em Educação Artística pela Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina – UDESC (1983). Professora titular nos cursos de Artes Visuais e Pedagogia na Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE e no Programa de Pós-Graduação em Educação; Pesquisadora e Coordenadora de Núcleo de Pesquisa em Arte na Educação – NUPAE.

Cartografia do outro em mim

A finalidade deste ensaio é problematizar um acontecimento, que se desdobrou na experiência da fragilidade. Uma possibilidade de pensar a formação de profissionais da educação de outro modo. Ao narrá-lo, a escrita entrega-se ao corpo, aos detalhes, onde é possível experimentar a fragilidade.

Enquanto cartografamos a experiência da fragilidade relatamos¹⁷ alguns fragmentos da formadora, que também é uma das autoras do presente artigo. Nesse instante somos tomadas pela intensidade do instante, apostando na vida ou, parafraseando Lispector (1973), muita coisa não poderemos contar. Não seremos autobiográficas. Queremos ser bio, vida, que para Deleuze (1991, p. 9) fica mais interessante quando se consegue residir onde não há mais memória:

Se quiserem aplicar a mim os critérios bibliografia-biografia, vejo que escrevi meu primeiro livro bem cedo, e depois mais nada durante oito anos. [...] É como um buraco na minha vida, um buraco de oito anos. É isto que me parece interessante nas vidas, os buracos que elas comportam, as lacunas [...]. É talvez nesses buracos que se faz o movimento. [...] Talvez não se mexendo demais, não falando demais: evitar os falsos movimentos, residir onde não há mais memória.

Por meio da leitura dos registros da formadora, faremos uma viagem adentrando o espaço da ficção, que não tem como princípio desvelar uma realidade, mas que, Sarlo (2008, p. 156) afirma, propõe um “regime autônomo de relações na trama do relato” e conta-nos sobre o mundo “não como representação, mas por contradição e divergência”, movimentos que intersectam ficção e realidade, dando a ver o conflito de ambas. São possibilidades de existir encontradas nas linhas de fuga e que instituem um novo estilo: “São estilos de vida, sempre implicados, que nos constituem de um jeito ou de outro [...]. Há nisso uma ética, há também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma existência” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 26) que não se prende à representação, não busca conceituar, distinguir, comparar, ordenar. Contudo, por enquanto, segue perguntando.

Trazemos um relato que registra os rastros de um acontecimento, exercício de dupla face que gruda em nós, afetando-nos pelo lado inverso. Movimento de exteriorização que dá a possibilidade de contá-la, ouvindo a fragilidade a partir de suas intermitências de

¹⁷ Os fragmentos citados são registros da formadora realizados durante uma formação feita em 2012 sobre a temática leitura nos anos iniciais, com uma carga horária de 40 horas.

vida. Os registros são como *hypomnemata*¹⁸, exercício de dupla face que nos afeta pelo lado inverso:

Saí cedo. Sabia que a viagem seria de esperas. Era inverno e ansiava pelo calor do Acre, e aquele céu azul era quase uma saudade. Mas, antes de chegar, era preciso continuar aquecida. Nunca esquecia de levar a manta que me protegia daquele frio do avião, frio que espantava meu sono, que seria por demais precioso, já que era uma viagem feita de esperas. A distância era sentida pelo calor que pouco a pouco aquecia de forma natural meu corpo, sinal de que me distanciava do frio e do céu cinzento de minha cidade. Quando cheguei, uma noite estrelada esperava-me. Mal sabia que em pouco tempo seria agarrada por sua intensidade. Por ora, preocupava-me somente com a hora marcada: um grupo de coordenadores de cada município que compunha o estado do Acre. Nesse encontro o tema era ler para aprender a ler melhor. Aprender a ler com o grupo com o qual já havia trabalhado juntos no ano anterior, mas não posso dizer que éramos um grupo de conhecidos, pois a cada período em que estávamos juntos sempre havia coordenadores novos. Entretanto os dilemas da profissão e as condições vividas pelo processo de ensino em nosso país tornavam-nos, rapidamente, velhos conhecidos, impedindo a presença da novidade. Mesmo assim, perguntas inquietantes emanavam daqui e dali, dando a impressão de que nos víamos pela primeira vez. No segundo dia de formação, eu fazia uma exposição sobre o vídeo de uma aula de leitura com alunos do 2.º ano do Ensino Fundamental. Dizia que a experiência da leitura com os alunos se dá no espaço de uma brincadeira de adivinhar e que, quando nos envolvemos nessa brincadeira com as crianças, também nos divertimos. Nesse momento fui atravessada pelas palavras de uma formadora, palavras que ainda ressoam em mim: “Essa atividade que você propõe para que seja desenvolvida com nossos alunos é impossível! Isso é aula para se dar nas universidades, e não para nossos alunos. Eles não conseguem fazer isso!”. Não sei por quanto tempo essas palavras reverberaram em mim; sei que, depois de cinco dias, voltei para Joinville. Reencontrei o céu cinzento, o frio atravessando minhas roupas e atingindo meu corpo. Vi pela primeira vez dois pares de olhos sorrindo para mim, os mesmos que deixei quando parti. Algo acontecera¹⁹.

Neste ensaio a escrita que desdobra as problematizações como se percorresse um trajeto com destino impossível. Escrita que tenta resistir à ordem, ao peso da pedagogia de ter sempre de solucionar. Escrita que foge, escapa, como se fosse sua única proteção, pois percebe que a formação é uma tenda fina e frágil, feita de papel e na qual não é possível estar sem viver seus efeitos.

Estranhamento: um fio que se (des)faz

Às vezes prepara-se uma formação como se prepara um pacote turístico em que estão incluídos todos os serviços. Seguir o roteiro, traçar um percurso, antecipar os imprevistos parece ser crucial:

¹⁸ Michel Foucault (2000) define as *hypomnemata* como cadernos pessoais, que não devem ser concebidos enquanto auxiliar da memória, mas um material para exercitar-se: ler, reler, meditar, entreter-se a sós ou com os outros.

¹⁹ Fragmento do registro de formação.

O que vamos levar? Precisamos preparar os textos de leitura para deleite. Pode deixar, tenho muitos livros! Uma de nós comentou. E os momentos de escrita, como vão funcionar? Outra questionou. Precisamos garantir momentos para que os coordenadores possam ler e compartilhar os próprios registros. Você leva a máquina fotográfica. Ah! Tenho várias folhas coloridas. Vamos levar para poder escrever as reflexões? E a avaliação? Vai dar tempo? E o conteúdo? Como vamos trabalhar todas as expectativas? Precisamos calcular o tempo de cada atividade. E se sobrar tempo? Vamos preparar outras atividades, caso isso aconteça. Como podemos encaminhar essa discussão? Quais serão as respostas? E se? E se? E se?²⁰

São discursos que pouco a pouco despersonalizam o ser. Transformados, nem percebemos que somos controladas por palavras inventadas na inércia dos hábitos. Nossos sentidos estão entupidos de palavras que nos afirmam a obrigatoriedade de um só eu, uma visibilidade que impede a presença da poética, reforçando um pensamento cartesiano. Palavras que capturam a diferença. Um pesar ou, nas palavras de Skliar (2003, p. 15): “Preferimos mudar a educação – e mudá-la sempre – antes de perguntar-nos pela pergunta; preferimos ocupar-nos mais do ideal, como normal, que do grotesco, como humano. Preferimos fazer metástase educativa a cada momento”.

No entanto o acontecimento chega trazendo consigo a estranheza. Um sabotador que elimina os significados rompe com a objetividade das palavras, escurece a visibilidade. A estranheza está para a poesia, e não para a explicação. Ela afeta a potência do agir e do pensar, criando outros modos. Talvez isso aconteça por ser ela como a afecção: tem-se uma ideia. Isso, todavia, não reduz essa estranheza.

Passageira e frágil, a estranheza chega provocando sensações, faz o corpo latejar, produzindo uma escuta confusa, sensorial, que perturba o pensamento com a força de um problema, tomando-o para si. É quase impossível permanecer indiferente. A estranheza rompe com as fronteiras estabelecidas entre o eu e do outro. É como se vida e morte se movimentassem no acontecimento, instaurando uma batalha. Morre-se e vive-se, sem, no entanto, suplantar-se; a morte não exerce poder sobre a vida. Um desgarrar de velhos pensamentos, uma perda do sentimento de pertença.

O acontecimento chega interrompendo a autobiografia, expondo o corpo, a sua nudez. Ali onde se é tocado e atravessado, “ali onde um espinho tocou a carne e onde uma questão insiste em forma-de-ferida, ali é o lugar onde o ‘eu’ deve mergulhar e deixar-se desmanchar” (PESSANHA, 2009, p. 67), quebrar-se por dentro, opondo-se ao ordinário. É um chamamento de si. Há uma ruptura entre a palavra e a língua – “o gesto é, na sua essência,

²⁰ Registro da formação.

sempre gesto de não se entender na linguagem [...] que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra” (AGAMBEN, 2008, p. 13-14).

Um diálogo não dito, em que se joga, sentindo o efeito angustiante do vazio, em que se assume a responsabilidade de fazer algo sem nada saber, já que o acontecimento corta o destino e nos tornamos testemunha de nossas próprias vidas, como se estivesse em um grande sertão. Assim como o camelo, ao trotar para o deserto, apaga suas marcas enquanto trota, nosso caminhar enquanto escrevemos é nossa errância, dissolve nossa identidade. O caminho faz-se caminhando; faz-se do registro somente um suporte. O escrever desterritorializa, instaurando a solidão – o abandono de um território acerca da educação, do letramento, da formação, trazendo a leveza como um valor.

O acontecimento é algo que se faz apesar do sujeito que o experimenta, impondo-lhe aventurar-se consigo mesmo, sentindo as singularidades que se libertam sem controle. A experiência da fragilidade é vivida na clandestinidade. Um encontro inesperado com o outro: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros, e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (LISPECTOR, 1979, p. 20).

A estranheza é feita de fiapos, de não saberes impertinentes. Assim como os vagalumes não podem ser vistos na claridade dos grandes refletores, do mesmo modo a estranheza se evade diante dos convencimentos fabricados na linguagem para demarcar o lugar de cada um. Os não saberes contêm a potência do desconhecido, de luzes pulsantes, passageiras e discretas movimentando-se na escuridão da noite, como lampejos do desejo. A estranheza interroga a normatização da língua, em especial quando nega a experiência que cada um vive com sua própria linguagem.

Como luzes discretas, a estranheza passa diante de nós como uma miragem fugidia, discreta, frágil, lançando dúvida, suspensão, hesitação. É um dizer que se mostra como um gesto. Ela desnaturaliza as engrenagens discursivas que escolarizam e normatizam o letramento.

Pela estranheza, o pensamento faz-se inaugural, suspende a naturalização, rompe com o mundo da representação, dando-nos a ver a ver outras faces, esse é o desafio constante na formação. Estilhaçar o outro, restituindo-lhe seu mistério. Perceber que, por mais que tudo se veja, não se oculta o escondido; por mais que tudo se diga, não se cala o silêncio, porque a estranheza está no mais e mais despercebido.

Da solidão: um sopro do outro

O olho que o relógio vê não é o mesmo capturado pelo olhar. As mãos a guardar a mala não são as mesmas habitadas pela pele e não são as mesmas desejadas pelo olhar. Um campo de forças que cria um espaço existencial por movimentos de desterritorialização. Ao contrário do solitário, não se vive sozinho na solidão, mas somos tomados pela intensidade, vivendo-a. Uma vontade de ficar a sós, de se deixar por esses muitos que habitam o espaço vazio, e que requer um gesto de interrupção no qual o “sujeito da experiência é um ser que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (LARROSA, 2004, p. 160). O efeito do pensamento é o exílio. Nele se vive uma temporalidade outra: a do instante, como se caminhasse nu em uma corda bamba, já que a solidão nos chama para fora de nós mesmos.

Depois da fala da coordenadora, o silêncio chegou como se fosse escuridão, causando desconforto pela falta de espaço, enquanto lá fora a brisa da tarde desenhava a noite e anunciava que o dia acabara. O relógio, que passara o dia despercebido, tomava agora lugar de destaque. Os murmúrios cessaram, e a conversa deu-se pelo corpo. Materiais foram guardados como algo proibido, cumprindo uma ordem sem saber se era do novo visitante ou daquele que procura controlar o tempo das pessoas. Uma confusão silenciosa instaurava-se sobre quem deveria ser obedecido ou se o melhor seria organizar uma rebelião.

As coordenadoras guardavam os materiais como quem prepara uma viagem, selecionando o que valeria a pena levar. De repente, uma voz perguntou: *“Posso deixar meu material aqui? Eu e minhas amigas queremos passear pela cidade. Fazer compras carregando esse peso fica difícil”*.

Uma das organizadoras da formação disse que não havia problemas e que as formadoras também poderiam deixar seus materiais ali. Então acenamos com a cabeça, consentindo, sentando-nos, como se achássemos impossível descarregar todo o peso. Enquanto sentávamos, era como se nossa pele soltasse de seu corpo. Nossa fala velozmente foi substituída pelas mãos que separavam algumas cartas recebidas; achamos prudente levá-las para o hotel. Tínhamos a sensação de um hóspede extrapolando o lugar. Sentimos que a casa – espaço de intimidade – estava distante demais de nós. A saudade então surgiu²¹.

Uma presença que vive a criar *gestus*, que Deleuze (1990) chama de vínculo ou o enlace das atitudes entre si, sem guardar dependência de uma história anterior, ou de uma intriga preexistente ou uma imagem-ação porque o *gestus* é antes “o desenvolvimento das

²¹ Fragmento de registro escrito.

atitudes nelas próprias e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, com frequência bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel” (DELEUZE, 1990, p. 231).

É um movimento involuntário e difere do fazer. Nele nada se produz, não se visa a um fim, a uma finalidade; é antes um meio. O gesto não transmite algo nem tampouco informa. Trata-se de um dizer que se mostra, “algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 13-14).

Na solidão, desaprende-se o que não se entra pela porta, mas pela dobra que nos puxa para além. Corre-se para o fim do mundo, como uma estrela em constelação aberta, sempre em trânsito, distanciando-se cada vez mais e mais dos excessos. Um caminhar que especula os afetos em uma poética que torna possível apalpar o impalpável.

Quando voltamos para pensar a formação enquanto escrevemos, sentimos de imediato a presença do silêncio e de nossos desastres, provocando desconforto. Nem sempre se tem a dimensão de que tanta gente está presente em uma formação: silenciada, amarrada, impedida de viver sem condições. As formações nos municípios viviam tempos difíceis, registra a formadora em seu caderno. Nem todos conseguiam se encontrar periodicamente com seus professores, diziam as coordenadoras: “*Muitos professores trabalham o dia inteiro e à noite fazem faculdade*”, “*Alguns professores trabalham em escolas muito distantes e não há como participar*”, “*Os professores reclamam que é muita formação: Profmat [Mestrado Profissional em Matemática em Rede Nacional], Formação de Língua Portuguesa, formação que acontece entre os coordenadores e os professores*”.

O grupo começou a narrar o tempo com os professores: “*Além das formações, temos de ir às escolas*”, “*No meu município nos reunimos à noite para planejar com os professores, pois estamos com falta de coordenadores*”, “*Vou na escola tomar a leitura dos alunos*”?²².

Oferecer um tempo ao outro é diferente de impor-lhe um tempo. Planejar um encontro não é o mesmo que traçar um roteiro. Perguntas colocam-nos em movimento, são devires minoritários que interrompem o já dado, provocam o pensamento quando não direcionadas às explicações. Perguntas abrem brechas para a entrada de um novo modo de pensar a formação, talvez não como um plano carregado de finalidades, mas como um plano de imanência que orienta sem enjaular.

²² Fragmento do registro da formadora.

Não sabemos descrever o que aconteceu, mas a aproximação da formadora com aquelas pessoas ocorria na travessia, na falta de algo que não sustentava mais a sua imagem. Um vazio que se abria a pequenas liberdades, criando condições sem prever, como o artista que sabe improvisar quando vive a dissonância no embalo de sua solidão.

Na superfície da pele vivem-se as tensões que nunca cessam. Elas mudam: ora diminuem, ora avançam, ora aumentam. Elas estão sempre ali, como um contraste de cores; ora alegres, ora tristes, ora quentes, ora frias, mas sempre em jogo. Talvez sentir a superfície das perguntas silenciadas em uma formação seja um desafio possível, quando se escuta.

O esgotamento: o desenlace de uma história

A formadora estava animada com o momento: falar de leitura. Sentia que as palavras fluíam com naturalidade, sua autoconfiança não cabia em si quando foi interrompida: *“Essa atividade que você propõe para que seja desenvolvida com nossos alunos é impossível!”*. Fixou seu olhar, demonstrando atenção, convencendo a coordenadora de que suas palavras expressavam uma reflexão profunda e incentivando-a a prosseguir: *“Isso é aula para se dar nas universidades”*. Sentou-se, procurando conforto, disfarçando o cansaço em segurar as palavras arremessadas a ela: *“E não para os nossos alunos”*. Cala-se e dirige o olhar para o grupo. *“Eles não conseguem fazer isso”*. O silêncio entra na sala.

Para continuar essa história é preciso fechar os olhos. Habitar na passagem que dobra e a mesma cena se refaz. *“Essa atividade que você propõe para que seja desenvolvida com nossos alunos é impossível!”*. Parou, sentiu o peso de uma âncora contraindo seu corpo. A coordenadora continuou: *“Isso é aula para se dar nas universidades”*. Afundou-se lentamente na cadeira, parecendo que estava diminuindo, sentindo-se confusa. Então ela terminou: *“E não para os nossos alunos”*. O seu eu, retorcido, partia-se ao meio, incendiando-a, quando ela insistiu: *“Eles não conseguem fazer isso”*. Uma sensação de impotência substituiu o dever pela impossibilidade. Ela se tornava demais para si mesma, e a ilusão de ser inteira a abandonou. Partidas, estilhaçadas, habitava agora em muitas outras, cada qual caminhando com suas próprias pernas, em caminhos distintos, sem avisos nem indicações. Apenas com o sentimento de que não haveria mais retorno. Conectadas, teciam os nós que as mantinham suspensas.

A pergunta pelo “outro” apaga sua presença. Embrenha-se em discursos pedagogizantes para afirmar que, se o aluno não possui oportunidade de aprender o mundo

letrado, a escola deve oferecer-lhe isso; se o aluno não aprende é porque o professor não cria um sentido para a sua aprendizagem.

Discursos que se desmoronam. Isso porque existe muito mais no que se diz do que no que se diz. Ao considerarmos que a escola é capaz, por si só, de superar as desigualdades, corremos o sério risco de transformar problemas sociais, econômicos e culturais em subjetividades de professores e de coordenadores e assumir o lugar de redentora, o que pode trazer soluções/limitações que violentarão ainda mais esse universo, pois são dirigidas a um não sujeito.

A certeza de que a formação é o centro das transformações permanece muitas vezes inabalável. Com o tempo, vai se enquadrando, criando espacialidades. Há tanta necessidade de reformar, vira quase uma obsessão. Capturamos o que deveria ser ensinado, retirando propositalmente as vírgulas:

Reconhecer-se também como responsável por garantir uma educação de qualidade às crianças dos anos iniciais mobilizar nos coordenadores e em todos os que atuam direta ou indiretamente com os alunos a crença na capacidade de a criança aprender a ser um usuário da língua e de se relacionar conceber que refletir é um procedimento e que também precisa ser exercitado com os coordenadores e professores objetivo de aprendizagem que necessita ser assegurado aos alunos também deve ser desenvolvido com os adultos refletir sobre estratégias que façam com que professores e coordenadores partilhem da autoria de propostas entendendo a formação também como um processo de criação desenvolver o trabalho de formação dos coordenadores das escolas para que sejam cada vez mais capazes de organizar seu plano e sua rotina de trabalho exercer parceria com o professor e organizar o grupo de estudo como um dispositivo para o desenvolvimento profissional dos professores conceber a avaliação formativa como instrumento que dialoga com o ensino e com a aprendizagem considerar que o acompanhamento das salas dos anos iniciais necessita ser formativo e assim sendo criar com os coordenadores estratégias de acompanhamento que garantam de fato o direito de as crianças aprenderem cada vez mais e melhor identificar a importância do diagnóstico de aprendizagem dos alunos com relação à alfabetização para que simultaneamente possa subsidiar e ajustar suas ações de acompanhamento planejar e desenvolver com os coordenadores intervenções adequadas buscando ao considerar as crenças que têm as professoras (sobre alfabetização, sobre como é que se aprende, sobre como é que se ensina) possibilitar a ampliação do repertório de conhecimentos essenciais para que desenvolvam um trabalho de qualidade com as crianças das classes de ciclo inicial provocar no grupo de coordenadores a possibilidade de analisar os princípios que fundamentam as propostas de atividades sobre o sistema alfabético²³.

Cansaço. Projeção. Ato deformativo que procura dar forma ao outro, carregando nosso peso. Um jeito de receber o outro que é sempre da ordem das condições. Mas não é suficiente dar a ver a lógica subjacente aos discursos que mantêm a centralidade, ainda que isso seja importante. Nem tampouco compreender como se é engendrado em tais discursos,

²³ Fragmento da pauta da formação.

ainda que tal fato seja interessante. O que importa é continuar perguntando, produzindo outros nós que nos permitam reinventar-nos.

Afetadas pelo esgotamento, fatigadas pelos discursos, inspiradas pelo ensaio que Deleuze (1999) faz da obra de Beckett, *O esgotado*, assim ficamos nós, impossibilitadas de propor algo. Uma condição na qual não se pode realizar nada, ainda que algo se faça. Há uma renúncia a qualquer ato de representação ou de significação. Trata-se de uma condição em que tanto o objeto como o sujeito estão esgotados, o que torna possível abolir o real. Um efeito que recai na limitação da linguagem, uma vez que o possível não possui mais nomes. A saída é criar uma metalinguagem. Nela, as relações entre os objetos e as palavras são idênticas e elas não são capazes de propiciar nada; ao contrário, devolvem ao possível sua própria natureza inesgotável.

Talvez seja por isso que atravessadas pelas palavras que escrevemos o silêncio nos chega amorosamente como se acolhesse o assombro, esgotando-se. É um possível que faz ouvir as vozes de uma provisória realidade. Os outros são mundos possíveis aos quais as vozes conferem uma realidade sempre variável, conforme as forças que elas têm, e revogável, de acordo com o silêncio que elas fazem. Ora elas são fortes, ora fracas, até que elas se calam, em algum momento (de um silêncio de cansaço). Ora elas se separam e até mesmo se opõem, ora se confundem (DELEUZE, 1999, p. 237).

É um esgotamento da pedagogização da formação. Esgotamento como exaustão. Um fogo que se apaga, e nada mais se ilumina. Mas mesmo assim é preciso seguir, farejando o imaginável, o impensável, escavando a vida latente, experimentando. Aprende-se a varrer as cinzas, a abandonar-se, cuidando de si. Viver sem atralhar a morte; afinal, o saber demais enrijece. Viver o aprender na vida/morte, uma condição na qual não é possível realizar nada, ainda que algo se faça. Há uma renúncia no ato de significar algo. Desapodera-se.

Uma escrita em cinza

A fragilidade é a experiência do não saber. Uma impossibilidade de ver e de dizer porque não se sabe quem vê ou diz, nem ao menos o que se vê ou diz: a vida desprende-se, e não se sabe por onde ir. Chega. Padece. Não anda só, traz consigo os tremores: a estranheza, a desconfiança, a incerteza, a solidão, o cansaço, o esgotamento.

A nudez delicada da fragilidade denuncia a intimidade do corpo exposto, espalhando-se. Passa-se um tempo calada, sem nada dizer, não por querer, mas por não poder. Não é indiferença, mas um afetamento que se vive diante das perplexidades quando se pensa

em formação de profissionais, quando se vive a impotência de não ter a solução, de se perceber fracassando.

Apostar na presença, no movimento da vida, no ensaio que ensaia a si próprio, criando novas paisagens, trazendo consigo possibilidades de inaugurar algo novo. Afinal, o que mais se pode fazer? A fragilidade não se explica nem se ensina. Reverbera, vaza pelos poros, como as lavas de um vulcão. Queimando... encena. Ela não é mapa, já que o fim não está traçado. Não precisa de respostas; seu viver está nas perguntas, dispensando as explicações. O tempo da revelação é subtraído, e não se pode oferecer cor ao mistério. Uma escrita em cinza, “para começar, sendo o que é, podendo o que pode, fingir de claro e de escuro, podendo se esvaziar deste, daquele, para não ser mais um que o outro. Mas talvez eu teça sobre o cinza, no cinza, ilusões” (BECKETT, 2009, p. 41).

Uma sensação de finitude põe em movimento a escrita, porque a formação, ao contrário do que se diz sobre sua seguridade, é como uma tenda: fina, frágil, feita de papel, pois a experiência da fragilidade não tem nada a ver com a produção de dogmas dos quais vivem os urradores que se alimentam da pedagogia e a engordam. Urradores que farejam a mesmice, revestindo-a com outras roupas, formando uma legião de seguidores famintos.

Não é indiferença, e sim paixão. Não se vive o mundo fora da caverna, porém em presença, aprisionado, quando se vive o desapoderamento. Experimentar a impossibilidade com a responsabilidade de continuar, pois se ama. Seguir sem a ambição de preencher o vazio, sem a pretensão de se encher de informações. Viver a gratuidade dos acontecimentos, sentir as perplexidades sem decifrá-las. Deixar exteriorizar o que não se pode, o que não se sabe; ouvir o que não se fala, o que não se sabe falar; experimentar o que não se sente.

A fragilidade reside na pele e não carece de nada. Exposta em seu mais profundo, vive os efeitos, invade os acontecimentos, subjetivação que se dá no contato (in)tenso com os corpos. Não há mistura, apenas exposição de outras intimidades desterritorializando o exterior. Isso se dá porque a experiência é da dimensão da vida, e a formação que se experimenta é para cada um singular e inseparável do sujeito que a vive.

Formação atravessada por gestos, ensaiando-se a si mesma. Um espaço em que só se pode voltar para si, não em ato de isolamento, mas como uma relação íntima com o mundo, em primeira pessoa do singular, renunciando ao ideal de certeza, da representação, vivendo a desolação por si mesmo, pondo-se à prova, experimentando-se.

Continuar? Propor? Consertar? Sugerir? Responder? Apontar caminhos para os processos de formação? Não. Talvez mover-se procurando outro lugar, acolher sua impossibilidade captando forças, vivendo suas perplexidades, como algo imprevisto,

impossível de antecipar, não se consegue ignorar pela potência com que faz vibrar, que lhe força a movimentar-se sem garantias.

Escrever sobre formação é percorrer um caminho que não se define por suas possibilidades, mas pelo fracasso de não poder escolher caminho nenhum. Andar de pés descalços em um campo minado, vivendo o desassossego, em solidão com o mundo. Sensível aos que habitam a formação, inquieto com a fragilidade que se reverbera com a presença da vida. O que a formação quer de nós? Uma ausência, como nos conta Lispector (1993, p. 78-79): “Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio”.

O que quer a formação de nós? Talvez fazer encenações, escapando da capacidade de compreensão, trilhando o caminho da formação para recolher imagens que se fazem durante o deslocamento. Caminhar repetidamente perturbando aquele que caminha. Marcar o caminho até que a experiência torne visível a própria existência.

(In)Conclusões – efeitos

Efeitos não são a produção de uma escrita pela qual se pretende concluir o ensaio, tampouco anunciar descobertas ou indicar novos caminhos para refletir sobre a formação, uma vez que os efeitos não podem ser mensurados. Sabe-se da impossibilidade de contar como se ensaiam modos de existência.

A experiência da fragilidade é vivida por um corpo no qual é possível criar novas paisagens. Efeitos que não ficaram à margem da formação com as coordenadoras, mas foram atravessando o ensaio dessa escrita. Viver a formação com as coordenadoras como encontro e a escrita como um acontecimento.

Singular, poético, um modo de ver pela primeira vez. Experiência singular, única, que, afetada pelo esgotamento, toca essa escrita, inventando-a. Uma escrita que farejou os efeitos da fragilidade, esvaziando a formação de sua presença, desconstruindo-a, sem destruí-la, porque “não é a de uma autodestruição que já estivesse desde o início destinada a ocorrer, mas, antes, o que a princípio pode parecer paradoxal, a de uma afirmatividade que se abre ao infinito” (DUQUE-ESTRADA, 2006, p. 34).

No encontro com as coordenadoras, pelos registros, experimentamos a singularidade. Ao nos pôr em escuta do ensaio que se ensaiou, propomos uma conversa com a formação não buscando um futuro ideal nem mergulhar em um derrotismo, em um beco sem saída, porque não se ocupa de verdades estabelecidas, mas desconfia delas porque percebe seu

dispositivo de generalização perante a vida que diz pouco ou quase nada sobre o que se vive na vida que atravessa o processo formativo.

São verdades que ocultam a veracidade do que se vive. Verdades que objetivam a vida que se vive em uma racionalidade técnico-científica. Verdades que transformam os efeitos, as sensações, a subjetividade em certo ou errado, contratos, estatutos, em sim ou não, isto ou aquilo, deve ou não se deve, arte ou ciência, tese ou gênero literário. Verdades solidificadas muitas vezes impedem o ensaio, a conversa, pois nesse território uma palavra ecoa não em sua sonoridade singular, e sim em um tom produzido num território atravessado por relações de poder. Uma palavra que escapou de um sigilo, de um segredo, uma sensação que se fez no ensaio do pensamento imediatamente é atacada antes mesmo de ser ouvida, antes mesmo de ser experimentada, tocada.

Refletir sobre a formação a partir da Experiência da Fragilidade pode abrir uma escuta ao estranhamento, à impossibilidade, à incompletude, ao cansaço, às contingências do dia a dia. Pode permitir uma conversa com os efeitos, não ter de silenciar as dores, as incertezas; poder ficar suficientemente a sós em um cotidiano que se infesta de informações; conversar quando se está cansado das mesmas coisas, todo dia sempre o mesmo; conversar com os estranhamentos, com a indignação do que se está sentindo consigo mesmo, com a formação, com a pedagogia; conversar diante dos efeitos que se sente afunilando o espaço da formação; parar e conversar quando se sente impotente diante do aprender, do ensinar; sentir e pensar: Por que já não há mais tempo para nada além do mesmo?

Pensamos que a Experiência da Fragilidade acontece naquele momento da dúvida, da inquietude, do desconforto, do descuido, de um riso fora de hora, de um olhar que se perde, de uma memória perdida, de um desabafo, de uma expressão de indignação, de um olhar cabisbaixo, de um sorriso sem graça, de uma coceira inconveniente, um bocejo fora de hora. Uma atmosfera delicada paira no ar. Uma escolha na qual se prefere demorar um pouco nas coisinhas pequenas. Um momento de divagar na incerteza, na falta, na tensão, nos efeitos, para então prová-los, cada um ao seu modo, em vez de fugir do desconforto que o estranhamento provoca e às vezes causa até certo horror de não suportar a espera e lançar, sem pestanejar, as palavras em territórios já conhecidos, enclausurando-as em discursos que são sempre da ordem da mesmice, entrar em um debate sem sentido para verificar quem está certo ou errado. Talvez seja a partir dessa demora que se possa criar, ser diferente, nem melhor nem pior. Talvez nesse momento em que os efeitos se misturam com outras sensações é que as palavras podem ser reinventadas, que a formação pode ser outra.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 9-16, jan. 2008.

BARTHES, Roland. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

_____. **O silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. **L'Épuisé**. Paris: Minuit, 1999. Disponível em:
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/esgotadoalexandre.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2015.

_____. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. Signos e acontecimentos. Entrevista realizada por Raymond Bellour e François Ewald. In: ESCOBAR, Carlos Enrique de (Org.). **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Holon, 1991. Disponível em:
<https://www.academia.edu/3841090/dossier_deleuze_carlos_henrique_de_escobar_Republicanos_UERJ>.

_____; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Alteridade, violência e justiça: trilhas da desconstrução. In: _____. **Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor**. 4. ed. Porto, 2000.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 20047.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

_____. **Para não esquecer**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1979.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola**: uma questão pública. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 122 p.

PESSANHA, Juliano G. **Instabilidade perpétua**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTOS, Thiago A. de O. **A coisa e o olho**: uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett. Dissertação (Mestrado)—Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luís Borges**: um escritor na periferia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem**: educar. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **Pedagogia (improvável) da diferença**: e se o outro não estivesse aí? Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VICENTINI, Daniela. Waltercio Caldas: pensar arte, acordar lugares. **Concinnitas**, ano 7, v. 1, n. 9, jul. 2006.

FRAGILITY AND TRAINING

Abstract

Página | 71

This article falls within the essay genre, which has its own characteristics that do not always meet the requirements of an academic text. This is a script that leads one to envisage the training of professionals of education passing through the experience of fragility. A conversation from an intimate relationship, think of training as an essay: a powerful metaphor that can bring the possibility of creating other landscapes in the formative process of education. A path that finds in the mapping method the possibility of mapping the weakness through their feelings: strangeness, loneliness and exhaustion. The research advances in a reflexive writing that, in its movement, creates new problems, among them the one of interweaving researcher and research in an exercise of the thought, a researching itself. Experience the training which distinguishes, which listens, which converses, which comes as a surprise. Theorists who populate the path / essay covered in this article were Agamben, Beckett, Skliar, Deleuze, Guattari, Larrosa, as well as some literary authors such as, Guimarães Rosa and Ítalo Calvino.

Keywords

Training. Mapping. Fragility.

Recebido em: 31/03/2017

Aprovado em: 13/09/2017

Città di Roma: “livro de memórias”?

Sheila dos Santos Silva²⁴

Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR)

Resumo

A escritora Zélia Gattai escolheu escrever e compartilhar com os leitores suas lembranças. Em virtude disso, suas obras são formadas, em sua maioria, por narrações de suas lembranças e das recordações de sua família. Partindo disso, este artigo tem o objetivo de analisar e discutir a classificação da obra *Città di Roma* (2000), da referida autora, uma vez que este livro apresenta características de narrativas biográficas, autobiográficas, memorialísticas e autoficcionais. Ao analisar as fichas catalográficas de diferentes edições e de editoras distintas foi possível observar a divergência na classificação da obra. Além disso, o presente trabalho visa ponderar o papel – autora, personagem, narradora – que a escritora assume ao narrar suas memórias e as características que são utilizadas para conferir veracidade aos fatos narrados. Dessa forma, foi possível concluir, a partir da obra em questão, que não há uma fórmula a ser seguida para se narrar a própria vida, nem uma pureza de elementos que permitam apontar esta narrativa como sendo apenas um livro de memórias, uma autobiografia, uma biografia, uma autoficção, entre outras possibilidades alcançadas pela combinação entre esses gêneros.

Palavras-chave

Autobiografia. Memória. Biografia.

²⁴ Programa de Mestrado em Letras (UNINCOR).

As obras da escritora paulistana Zélia Gattai são, em sua maioria, voltadas à narrativa das lembranças de sua vida, somando-se doze livros “de memórias”, três livros infantis, uma fotobiografia e um romance. Sua escrita é simples, com um vocabulário de fácil entendimento para todos os públicos, organizada normalmente em pequenos capítulos que muito se parecem com crônicas, tanto por sua linguagem informal quanto pelo conteúdo apresentado, relativo a situações corriqueiras do cotidiano. Em virtude disso, a autora consegue alcançar diferentes públicos dos mais variados níveis sociais. Essa opção narrativa é assim descrita pela própria escritora:

Eu costumo dizer que um livro de memórias, além do prazer que dá escrevê-lo, trazendo lembranças antigas, resgatando amizades perdidas no tempo e no espaço, nos surpreende, por vezes, com gratas surpresas. Eu, que não tomo nota de nada, nunca possuí um diário, tiro tudo da memória à medida que vou escrevendo, além das amizades resgatadas, volto a sentir perfumes, sabores e relebro cores. Há vinte anos, ao escrever meu primeiro livro de memórias, *Anarquistas, Graças a Deus*, revivi minha infância, senti enormes emoções (GATTAI, 2000, p. 70).

Um aspecto comum aos livros de Zélia Gattai é o fato de que neles ela narra não só suas lembranças, dando voz também aos membros de sua família e permitindo, assim, que a construção da memória de sua família possa se construir ao evocar suas lembranças e transpô-las nas páginas de seu livro. Esse é o caso de *Città di Roma*, que apresenta uma narrativa que se inicia com a viagem das famílias Da Col (família materna de Zélia) e Gattai (família paterna da escritora) da Itália para o Brasil e com o estabelecimento dessas duas famílias em uma nova terra.

A questão da determinação do gênero desta obra, entretanto, revela a complexidade dos textos relacionados ao espaço biográfico²⁵, e chama a atenção de imediato a divergência de informações entre diferentes edições do livro: publicado em 2000 pela Editora Record, *Città di Roma* apresenta na ficha catalográfica dessa edição a classificação de “biografia” (FIG. 1), enquanto uma segunda edição, lançada pela Companhia das Letras, em 2012, o cataloga como uma “autobiografia”, apresentando ainda uma opção de índice para catálogo sistemático que caracteriza a obra como “memórias autobiográficas” (FIG. 2).

É relevante pensar por que *Città di Roma* poderia ser entendida como uma biografia, seguindo a classificação que aparece na ficha catalográfica da editora Record. Entende-se biografia como a história de vida de uma pessoa que se tornou conhecida por alguma razão, geralmente a história de uma personalidade que participou de importantes

²⁵ Termo cunhado pela pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010), que estuda as várias formas da escrita de si e suas contribuições para o campo literário e como tem crescido o interesse por parte dos leitores por essa escrita que tende a apresentar uma esfera mais íntima (ou não) da vida do autor.

eventos históricos. Em escritas biográficas, entretanto, a narração costuma ser feita em terceira pessoa, ou melhor, temos um narrador que apresenta os relatos da vida de uma personalidade a partir de uma junção de diversas fontes, como documentos ou testemunhos de pessoas próximas ao biografado.

Figura 1 – Ficha catalográfica Editora Record

CIP-Brasil Catalogação-na-fonte Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ	
G235c	Gattai, Zélia, 1916- Città di Roma / Zélia Gattai – Rio de Janeiro: Record, 2000.
	ISBN 85-01-05888-2
	1. Gattai, Zélia, 1916- - Biografia. 2. Gattai (Familia). I. Título.
00-0407	CDD – 928.699 CDU-92(GATTAI, Z.)

Fonte: Gattai (2000).

Figura 2 – Ficha catalográfica Editora Companhia das Letras

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)	
Gattai, Zélia, 1916-2008. Città di Roma / Zélia Gattai. — 1ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.	
ISBN 978-85-359-2037-6	
1. Escritores brasileiros — Autobiografia 2. Gattai, Zélia, 1916-2008 3. Memórias autobiográficas I. Título.	
11-14801	CDD-928.699
Índice para catálogo sistemático:	
1. Escritores brasileiros : Memórias autobiográficas 928.699	

Fonte: Gattai (2012).

Nessa perspectiva, poderíamos pensar que Zélia Gattai, em suas narrativas, exerce o papel de biógrafa ao narrar a história de outras pessoas que fizeram parte de sua vida, sejam elas integrantes de seu grupo familiar, amigos e/ou vizinhos – mesmo que essas pessoas não se enquadrem na categoria “personalidades” apontada como um dos elementos centrais ao texto biográfico. Logo no início da narração de *Città di Roma*, por exemplo, a escritora

apresenta a curta biografia de sua tia Hiena, que faleceu aos dois anos de idade, logo que a família Gattai chegou ao Brasil:

Tia Hiena estaria festejando cento e onze anos de idade, não tivesse morrido ao dois. Passei a infância e adolescência ouvindo a família – mamãe, mais do que todos – lamentar o triste fim da menina, a mais nova dos quatro irmãos de seu marido nascidos na Itália (GATTAI, 2000, p. 7).

[...]

Um navio estava à espera dos imigrantes para levá-los a um ponto do Paraná. Todo mundo partiu, menos nossa família.

Hiena ainda resistiu dois dias em terra firme. Foi enterrada em Santos (GATTAI, 2000, p. 18, grifos da autora).

Em seguida, ela narra também a história de suas famílias paterna e materna, vindas da Itália no mesmo navio, o Città di Roma:

Nonno Eugênio disse uma vez que as histórias de nossas famílias, a Gattai e a Da Col, eram parecidas mas completamente diferentes. Todo mundo riu, caiu em cima dele: *Como poder ser uma dessas, nonno? Parecidas mas completamente diferentes?* E ele explicou muito bem:

Somos, nós e eles, italianos não somos? Só eles são toscanos e nós, vênnetos. Muito diferentes, não é? Eles eram anarquistas e nós católicos. Mais diferente, impossível. A viagem deles teve uma finalidade política. Queriam reformar o mundo. A nossa, econômica. Queríamos ganhar dinheiro. Nem eles reformaram o mundo nem nós ganhamos dinheiro. Viajamos no mesmo navio, o Città di Roma. Tínhamos cinco filhos, eles também tinham cinco filhos. Nonno Eugênio fez uma pausa, a voz embargada, falou: Essa viagem nos roubou uma filha, roubou uma deles, também: Hiena e Carolina.

Embarcamos no porto de Gênova, para o Brasil, no mesmo navio que eles (GATTAI, 2000, p. 22, grifos da autora).

É possível pensar, portanto, a partir desses breves fragmentos apresentados, que a narradora apresenta a biografia de suas famílias paterna e materna, elucidando ao leitor como seus pais, Angelina e Ernesto, constituíram seu grupo familiar – Zélia, Tito, Vera, Remo e Wanda. Tudo isso, no entanto, ocorre de maneira paralela à apresentação, pela narradora, de sua “autobiografia”, tal como se indica na edição de *Città di Roma* publicada pela Companhia das Letras, quando ela discorre sobre sua infância e adolescência, recorrendo à característica formal mais geral apontada por Philippe Lejeune (2014) para que um texto seja considerado autobiográfico: a necessária relação de identidade entre autor, narrador e personagem. É isso o que se verifica na seguinte passagem, por exemplo: “Eu começava a dar-me ares de mocinha, e só papai não via isso. Os rapazinhos das redondezas me flechavam com olhares e eu só na janela, a vê-los passar” (GATTAI, 2000, p. 91).

Lejeune (2014) defende ainda que, em autobiografias, o autor precisa assumir um compromisso com a verdade de seu texto e com o leitor, o chamado “pacto autobiográfico”. Nessa perspectiva, o nome que aparece na capa do livro (o autor) tem que ser o mesmo que

aparece dentro do livro (como narrador e personagem principal), artifício ao qual a escritora Zélia Gattai recorre em seu texto:

Ouvindo a conversa sobre os meus “linhas”, Tito resolveu se intrometer em minha vida, atijando mamãe:

- Cuidado com ela, mãe! Anda assim de almofadinhas rondando a casa. Surpresa com essa novidade: Onde já se viu? Zélia é uma criança... Que negócio é esse de almofadinha rondando a casa?

- Você está brincando, Tito? Que almofadinhas são esses?

- Toda hora passa um, mãe, e ela, feito um pavão, na janela, se mostrando.

- É verdade, Zélia?

- Quase verdade, mãe. - Olhei para Tito com ar de desafio. - Ele só não disse que são todos lindos! Cada um mais bonito do que o outro! Está com inveja? *Morda aqui!* - Mostrei-lhe o cotovelo. (GATTAI, 2000, p. 93, grifos da autora).

Na tentativa de conferir veracidade às suas narrações, e assim garantir esse pacto com o leitor, Zélia discorre, por exemplo, sobre a carteira de habilitação de seu pai que, de acordo com ela, era um ótimo motorista e tinha uma oficina mecânica para conserto de automóveis. Nessa passagem, a escritora apresenta dados específicos da documentação que permitem ao leitor o acesso a elementos factuais que contribuem para o estabelecimento de uma relação de confiança entre a narradora e o leitor, mediante a “comprovação” dos eventos narrados:

A Carta de Conductor de Automóvel de papai, expedida pela Inspeção Municipal, da Prefeitura do Município de São Paulo, em 1907, foi registrada na folha N. 8 do livro N. 1. No seu verso consta um vasto regulamento de treze artigos. Possuo o original desse documento, quase desfeito pelos seus noventa e dois anos de vida, e, com a ajuda de uma lupa, divirto-me relendo-o e fazendo comparações com os regulamentos de trânsito nos dias de hoje. Só por curiosidade, transcrevo aqui três dos treze artigos:

“Art. 2º - A denominação de carro automóvel, a que se refere o presente regulamento, compreende todos os vehiculos munidos de motor mechanic, qualquer que seja a natureza deste.

Art. 8º - O conductor do automóvel deverá estar em condições de dispor sempre da velocidade do vehiculo de forma a moderá-la ou mesmo anulá-la quando ella possa constituir uma causa de acidente, transtorno ou obstáculo à circulação.

Nos lugares estreitos ou onde haja acumulação de pessoas, a velocidade será igual à de um homem a passo. Em caso algum poderá a velocidade ir além de 30 kilometros por hora em campo raso, de 20 kilometros nos pontos habitados e de 12 kilometros nas ruas centrais da cidade, velocidade que poderá ser reduzida sempre que isso se torne necessário, segundo o numero de vehiculos ou pessoas em transito.

Art. 9º - Os automóveis deverão trazer, à noite, na sua frente, duas lanternas, uma de luz branca, outra de luz verde. Devem também estar munidos de signaes sonoros, suficientemente eficazes para indicar a sua aproximação à distancia conveniente.”

Esse regulamento foi assinado pelo prefeito de São Paulo, Antônio Prado, pelo diretor da Inspeção Municipal, Álvaro Ramos, e com o visto do secretário geral da Prefeitura, Rudgy Ramos (GATTAI, 2000, p. 28).

A edição da Editora Record, traz as imagens da licença de motorista de Sr. Ernesto e o regulamento que são citados por Zélia em sua narrativa, contribuindo para o

caráter de veracidade da informação apresentada. A autora, inclusive, transcreve três desses artigos, dizendo que faz isso “só por curiosidade”. Ao fazer uso dessa outra estratégia – a da curiosidade –, Zélia Gattai não apenas reforça o pacto autobiográfico como cria um vínculo de identificação entre autora e leitor, à medida que se mostra também como curiosa e disposta a atender à curiosidade do outro.

As fotografias, indicadas nesse caso, são também elementos utilizados para conferir veracidade à obra, ainda que não seja possível afirmar que sejam uma estratégia da própria autora ou uma estratégia editorial: a edição da Record é bem mais rica em fotografias que a edição da Companhia das Letras. De todo modo, elas ampliam, para o leitor, a impressão de realidade: são apresentadas fotografias de família de Zélia Gattai e de pessoas próximas ao seu grupo familiar citadas na narrativa, dos passeios feitos aos domingos juntamente com os companheiros de viagem, e de vários outros eventos descritos por ela.

Contudo, não é por recorrer a fatos vivenciados por si mesma ou a eventos históricos que se pode tomar a narrativa de Zélia Gattai como “verdadeira”, uma vez que as lacunas, o esquecimento e a imaginação são indissociáveis do texto produzido, como nos alerta Maria Lucia Aragão:

Um livro de memórias é sempre uma nova forma de apreensão dos fatos, antes isolados, mas agora reunidos, que compuseram a trama de uma vida, fatos esses que voltam ao presente, através da lembrança, provando que alguma marca tiveram no conjunto do vivido. Outros fatos ficaram necessariamente enterrados, e o recurso é imaginar, não o que realmente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido (ARAGÃO, 1992, s/p).

Outro gênero ao qual é possível, ainda, vincular as obras de Zélia Gattai, mais especificamente *Città di Roma*, são os textos memorialísticos (MOISÉS, 2013; GEDOZ, COSTA-HUBES, 2010; ARAGÃO, 1992). O memorialismo pode ser definido como um gênero literário que visa à construção de uma narrativa apresentando os relatos de vivências não apenas do narrador, que é também o autor dessa história, mas de um grupo social que com ele manteve uma relação de proximidade, como família e amigos, aspecto que fica bastante evidente no livro de Zélia Gattai:

Mamãe se danava quando dizíamos que tio Angelin era um tampinha. *Ele pode ser tampinha mas é um poço de sabedoria. Inteligente, espirituoso como ele só*, elogiava a irmã.

De baixa estatura, tio Angelin ainda parecia mais baixo ao lado de tia Joana, sua mulher, uma cabaça mais alta que ele. Perto de tio Gigio, um varapau, ele sumia. Costumávamos chamar os dois, pelas costas, de Mutt e Jeff, o alto e baixo, heróis dos desenhos cinematográficos da época, apelido arranjado por Tito, meu irmão (GATTAI, 2000, p. 38, grifos da autora).

Em suas narrativas, Zélia aborda ainda – além de suas memórias familiares, de fatos que faziam parte do cotidiano de sua família, de seus amigos e vizinhos – o contexto histórico vivenciado pelas personagens e que emoldurava os fatos relatados. Essa é uma característica comum ao memorialismo, uma vez que ao narrar sobre suas lembranças o autor faz referência também ao contexto histórico, político e social em que essas lembranças aconteceram. No caso da viagem da família Gattai, por exemplo, ela apresenta a mudança de governo pela qual estava passando o Brasil na época, com a proclamação da república:

O regime político no Brasil havia mudado, Pedro II fora deposto e instalada a República, a 15 de novembro. Toda essa mudança acontecera três meses antes do embarque do grupo. A doação das terras no Paraná, feita pelo imperador, não havia dúvida, tornara-se um dito por não dito. Assim mesmo, sem temer consequências, os pioneiros da Colônia Cecília arriscaram. Fariam tanta coisa boa que tudo acabaria dando certo, os republicanos lhes dariam boas condições de vida, pediram que continuassem... Eram uns otimistas, mais do que isso, uns utopistas, afirmava tio Guerrando (GATTAI, 2000, p. 17, grifos da autora).

Engajados a um grupo de cerca de 150 pessoas, homens das mais diversas condições sociais e profissionais, verdadeiros heróis empunhando a chama revolucionária, que partiam para fundar uma colônia experimental socialista no Brasil, a Colônia Cecília, em terras no Paraná doadas pelo imperador Pedro II: nessa leva, partiu a família Gattai, em fevereiro de 1890 (GATTAI, 2000, p. 10).

As obras de Zélia Gattai podem, portanto, ser também classificadas como memórias, pois ela não conta apenas sobre sua vida individual. Essa dificuldade em se classificar a obra apenas nos leva a confirmar que “para cada obra literária será necessário um olhar singular e especial, uma vez que reconhecemos no monumento literário a impossibilidade de uma classificação genérica e homogênea, que cria caixinhas fixas para enquadrar e simplificar os gêneros literários” (MARTINS, 2011, p. 194).

Tal dificuldade é perceptível também na leitura das poucas obras que compõem a fortuna crítica da autora, nas quais são bastante diversificadas as classificações genéricas acerca de sua escrita: se predomina nesses textos o uso, ainda que não exclusivo, do cunho de “memorialista” para a designação de seus livros, algumas pesquisas os tratam como textos confessionais (BEVILAQUA, 2007), autobiografias (MENDES, 2012), autobiografias-memorialistas (ROSSINI; SOUZA, 2013), textos memorialísticos que fazem uso de características autobiográficas (AMARAL, 2010; CARNEIRO, 2002).

Kassiana Braga, por exemplo, em seu texto “A senhora dona da memória: autobiografia e a construção da memória em dois livros de Zélia Gattai – ‘Anarquistas graças a Deus’ e um ‘Chapéu para viagem’”, indica já no título a autobiografia, mas discorre acerca do memorialismo, o qual acredita que vá além de simplesmente relembrar o passado, uma vez

que, ao fazer uso deste passado como parte da memória de identidades coletivas e pessoais, o memorialista discursa sobre si, sobre os seus próximos e sobre sua época para aqueles que se dispõem a ouvi-lo e a compartilhar sua vivência no distanciamento do texto e do tempo (BRAGA, 2012, p. 1).

A pesquisadora afirma ainda que a narrativa, “condicionada por vários determinantes interiores e exteriores, individuais e coletivos, quer pelos temas que levanta ou omite, quer pelas referências nas quais se espelha, estabelece uma nova relação com a verdade, não pela factualidade, mas pelo seu significado” (BRAGA, 2012, p. 2). Ela esclarece, então, que a realidade factual completa e detalhada não pode ser alcançada em textos memorialísticos, uma vez que as lembranças são moldadas pela memória e possuem diversos condicionantes que interferem na representação total e completa desta.

Enói Maria Miranda Mendes também pontua a característica autobiográfica ainda no título de seu texto, “Zélia Gattai em ‘A’ Senhora dona do baile: uma autobiografia” (2012). Entretanto, em movimento semelhante ao realizado por Kassiana Braga, aborda o livro *Senhora dona do baile* (1987) como apresentando características também das memórias e das biografias: “Conhecida por ser escritora de memórias, Gattai divide, em sua autobiografia, histórias do seu esposo, do seu filho e também de seus amigos” (MENDES, 2012, s/p). E continua: “Entre ficção e realidade, autobiografia e biografia, temos em ‘Senhora dona do baile’, traz (*sic*) o anseio de uma narradora por um mundo socialista” (MENDES, 2012, s/p).

A pesquisadora afirma ainda que *Senhora dona do baile* é um “romance autobiográfico” em que Zélia – narradora e personagem – discursa sobre si, narra sobre sua família e amigos, descreve os lugares pelos quais passou e, ainda, se anula e escreve somente sobre a vida de seu esposo Jorge Amado, apresentando ao leitor todos os compromissos e a importância e reconhecimento que este tem nas cidades pelas quais o casal passou durante o exílio na Europa.

Os pesquisadores Igor Rossini e Ana Carolina Cruz e Souza, no texto “O ‘eu’ e os ‘outros de si’: automemoriografias em *Anarquistas, graças a Deus*, de Zélia Gattai” (2013), classificam o primeiro livro de Zélia Gattai, *Anarquistas, graças a Deus*, como um gênero híbrido, autobiografia-memorialista, uma vez que nele a autora mescla elementos autobiográficos com elementos de ordem coletiva e social. De acordo com eles, o foco narrativo transita entre o narrador falando de si mesmo e o narrador falando de outros personagens, os quais fazem parte da narrativa e de eventos sociais e políticos que funcionam como pano de fundo para o desenvolvimento da narrativa.

Os pesquisadores acreditam que a autora utiliza elementos discursivos para estabelecer a relação entre narrador, autor e protagonista, promovendo a unidade dessas três instâncias narrativas para convencer o leitor de seu intuito de apresentar a verdade sobre sua história de vida. A autora utiliza, nessa obra – uso que já destacamos também com relação a *Città di Roma* –, fotografias de seus familiares, dos personagens que são citados ao longo da narrativa, da reportagem publicada num jornal quando ela foi eleita a melhor aluna da escola. Todos esses artifícios teriam como intuito, conforme argumentamos anteriormente, firmar com o leitor o pacto autobiográfico:

Todos esses recursos levam o leitor a ver a autora como se ela estivesse dentro e fora do texto. Sugerem, portanto, uma “metafísica da presença”. Por sua vez, o nome da escritora impresso na capa do livro funciona como um “pacto” de referencialidade biográfica. Os elementos destacados revelam promessa de “verdade” e “autenticidade” dos fatos narrados, bem como de uma vida própria, testemunhável e com aparência de sólida unidade. Parecem nos dizer: Esta sou eu, Zélia Gattai, autora, narradora e personagem do livro. Os fatos que narro sobre minha vida são verídicos e testemunhais. Eu sou esta pessoa que vos fala sem tirar nem por (ROSSINI; SOUZA, 2013, s/p).

Os pesquisadores acreditam que essa é uma estratégia que visa fixar “o que se é”, ou seja, por meio dela a autora retorna a si com o objetivo de mostrar que é o sujeito de suas próprias ações, estabelecendo como “uma única pessoa” a narradora, a personagem e a autora. De acordo com eles, “há toda uma elaboração de si, e por si, através de uma construção narrativa, ocorrendo a unidade performática em busca da representação coerente e estável do ‘eu’ que se enuncia” (ROSSINI; SOUZA, 2013, s/p).

O intuito dessa argumentação, alertam Rossini e Souza, não é questionar a veracidade dos eventos narrados em *Anarquistas, graças a Deus*, mas mostrar que a tentativa de unicidade entre as três instâncias narrativas – narradora, autora, protagonista – através do pacto autobiográfico construído ao longo da escrita se desfaz, causando antes a dissolução do sujeito em múltiplos de si mesmo.

A partir daí, eles concluem que a narrativa autobiográfica adquire o caráter de autoinvenção, pois não representa o autor na sua versão original, mas cria, inventa uma nova versão de acordo com os seus interesses. O autorrelato reinventa um personagem a partir de si mesmo, o qual possui múltiplas faces que transitam entre as distintas instâncias narrativas – o eu e os outros de si mesmo.

Dessa forma, é possível perceber que a autora Zélia Gattai não é a mesma enquanto personagem e narradora de suas memórias, já que o texto memorialístico não é apenas uma reprodução do passado, não é um relato fiel do que já aconteceu; ao contrário, ela

narra o que aconteceu, mas de acordo com o que acha que viveu. Segundo Costa Lima (1991), isso ocorre uma vez que um autor ao narrar as suas lembranças discorre sobre sua trajetória de vida e de seus familiares a partir de seu ponto de vista, da sua interpretação; contudo, isso não implica que as lembranças sejam falsas.

Em “História e memória em *Um chapéu para viagem* de Zélia Gattai” (2007), Ceres Helena Ziegler Bevilaqua apresenta a obra *Um chapéu para viagem* (1982) como um texto confessional que é constituído a partir das memórias da escritora Zélia Gattai. Ela acredita que, ao apresentar acontecimentos e eventos de seu passado, a escritora produz narrativas bastante subjetivas, já que além de narradora é também personagem: o “texto confessional revela ações verídicas, mas que são trabalhadas por mãos de um narrador que as transforma em discurso, e este, pela distância temporal, receberá a lapidação involuntária, mas muitas vezes, necessária para se fazer compreender” (BEVILAQUA, 2007, p. 3).

De acordo com a pesquisadora, muitos fatos relacionados à infância de Jorge Amado, por exemplo, que foram narrados por Zélia na obra em questão, foram contados à narradora pelos pais do escritor, seu João e dona Eulália. Dessa forma, os eventos são apresentados ao leitor por meio da narração da escritora, a qual por sua vez ouviu esses relatos de seu João e dona Eulália, de modo que a veracidade dessas narrações poderia ser duplamente questionada, fazendo com que a ficção ganhasse espaço na narrativa.

No entanto, Bevilaqua apresenta elementos presentes na narrativa que conferem ao texto caráter de veracidade, como as interrupções feitas pela narradora ao longo de sua escrita, as quais são sempre precedidas de explicações que evidenciam sua preocupação em manter com o leitor o pacto autobiográfico com ele firmado. Ela afirma, por exemplo, que se excedeu um pouco na descrição de um personagem ou na narração de um fato, criando uma atmosfera de “honestidade” que auxilia na consolidação da relação de confiança entre o leitor e a autora, na medida em que esse percebe que “não há interesse em enganá-lo, mas em mantê-lo sempre informado acerca do real e da ficção” (BEVILAQUA, 2007, p. 4). Além disso, Gattai discursa sobre sua amizade com personalidades importantes da literatura mundial, como Pablo Neruda e Nicolás Guillén, por exemplo, recurso que contribui ainda mais para acentuar o caráter de verossimilhança da obra.

A historiadora Maria Lúcia Tucci Carneiro, no artigo “Memórias de uma jovem anarquista” (2002), classifica *Anarquistas, graças a Deus* como uma obra memorialística pelo fato de, nessa obra, Zélia Gattai dividir com o leitor suas lembranças da infância, de sua família e da cidade de São Paulo no início do século XX. O viés da abordagem de Carneiro é histórico, como se percebe no seguinte fragmento: “ao escrever suas memórias, Zélia deixou-

nos um importante legado: o do registro histórico, produto de sua curiosa vivência na velha São Paulo da garoa. São Paulo das serenatas, dos corsos carnavalescos na Avenida Paulista, dos bailes de salão animados com ritmo de ‘Charleston’” (CARNEIRO, 2002, p. 39).

Nessa perspectiva, a historiadora reconstrói em seu artigo o contexto político-social vivido e narrado por Zélia no livro analisado e aponta que, nas entrelinhas das narrações de Gattai, é possível perceber “a dimensão sutil da ação repressiva do Estado republicano que, desde a sua criação em 1889, teve dificuldades para lidar com as diferenças, fossem elas étnicas ou políticas” (CARNEIRO, 2002, p. 40). A pesquisadora acredita, assim, que as lembranças da narradora podem ser utilizadas como caminhos para a pesquisa histórica, agregando informações aos documentos produzidos pelos grupos anarquista, comunista e policial. Ainda que o intuito da escritora não fosse promover uma narrativa histórica, ao narrar suas memórias ela acaba trazendo para cena o contexto político-social da cidade de São Paulo e do Brasil, que funcionam como pano de fundo para o desenvolvimento do seu relato pessoal e familiar.

Por fim, verifica-se que Glaucy Cristina do Amaral, em sua dissertação intitulada *A narração memorialística em A casa do Rio Vermelho de Zélia Gattai: uma meta-memória* (2010), também entende a obra *A casa do Rio Vermelho* (2010) como uma narrativa memorialística por motivos semelhantes aos elencados por outros pesquisadores: o fato de que, no livro, a narradora compartilha com o leitor suas lembranças e as lembranças de todos os que conviveram com ela e sua família na casa do Rio Vermelho, em Salvador.

Ela destaca, no entanto, o caráter de distanciamento temporal que marca essa elaboração textual, afirmando que ao externar suas lembranças o autor tem a possibilidade de reconstruir sua identidade, uma vez que recordar eventos vividos seria uma maneira de revivê-los e de, já com a personalidade amadurecida pelo tempo, repensá-los de uma forma diferente: “Quando uma lembrança reaparece na memória, ela renasce pelo ponto de vista atualizado do indivíduo. Diante do olhar renovado, a imagem é reorganizada numa relação de representação face ao novo” (AMARAL, 2010, p. 36). Além disso, exteriorizar as lembranças permite ao autor expor sua intimidade e o seu cotidiano particular, moldando o relato de acordo com o que ele quer que seja exposto e o que deseja que permaneça oculto.

Os textos vinculados às chamadas “escritas de si” – tais como o memorialismo, a autobiografia, a biografia e o testemunho, entre outros – estão cada vez mais conquistando espaço tanto na produção literária quanto na crítica acadêmica, o que tem levado a novas reflexões sobre os impactos desses textos no campo dos estudos literários. Tal produção,

entretanto, não é uma novidade e encontra, no Brasil, uma tradição já delineada, na qual o nome de Zélia Gattai é um dos mais prolíficos.

Città di Roma, aparentemente uma obra simples e prosaica, pode suscitar reflexões sobre a literatura, sobre a história e sobre a narrativa. No texto de Zélia Gattai encontra-se não apenas o relato das memórias de uma senhora, já idosa, que recorre às suas lembranças e às lembranças de seus familiares para contar ao leitor a história da formação de uma família. É possível perceber que essas lembranças são ligadas, de forma inseparável, a uma série de fatos históricos que conformaram ou, ao menos, possibilitaram a ocorrência de certos eventos. As histórias que essa narradora conta aos seus leitores são, assim, histórias de uma vida, de uma família, de uma cidade, de um país. Histórias permeadas pelo tempo, pelo esquecimento e pelas escolhas de uma determinada forma de escrita.

A leitura da obra em questão, assim, a partir de todos esses elementos, ainda que se perceba o aspecto de construção narrativa destinado à conformação de uma determinada imagem familiar, aproxima o leitor dessa família, a qual vivenciou eventos corriqueiros que poderiam acontecer a qualquer família. Faz-se, também, um pacto que é muito mais autobiográfico que ficcional, aproximando a narrativa mais à história que à ficção. Afinal, têm-se ali vozes autorizadas, acompanhadas de imagens que permitem conhecer essas pessoas, de documentos e fotografias que, de certa forma, “comprovam” o que se narra, fazendo com que o leitor perceba esse universo como autêntico.

Essa breve apresentação das diversas maneiras pela qual a obra de Zélia Gattai é analisada permite perceber que não há uma única forma para se abordar seus livros no que diz respeito ao gênero, ainda que todos os caminhos apontem para a pertinência da análise a partir da perspectiva das “escritas de si” e do “espaço autobiográfico”. Isso admite apontar que, com relação a *Città di Roma*, obra analisada neste artigo, não há uma fórmula a ser seguida para se narrar a própria vida, nem uma pureza de elementos que permitam apontar esta obra como sendo apenas um livro de memórias, uma autobiografia, uma biografia, uma autoficção, mas sim lançar sobre ela um olhar híbrido, marcado pela combinação entre esses diversos gêneros.

Referências:

ARAGÃO, M. L. **Memórias literárias na modernidade**. Letras, Santa Maria, n. 3, jan./jun. 1992. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11423/6898>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

AMARAL, G. C. **A narração memorialística em A casa do Rio Vermelho, de Zélia Gattai: uma meta-memória**. 2010. 85 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em:
<<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14929>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas de subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

BEVILAQUA, C. H. Z. História e memória em Um Chapéu para Viagem de Zélia Gattai. In: **SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA**, 12, 2007, Ilhéus, BA. Anais... Ilhéus: UESC, 2007. Disponível em:
<<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/CERES%20HELENA%20ZIEGLER%20BEVILAQUA.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

BRAGA, K. A senhora dona da memória: autobiografia e a construção da memória em dois livros de Zélia Gattai – “Anarquistas graças a Deus” e um “Chapéu para viagem”. In: **ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA**, 21, 2012, Campinas, SP. Anais... São Paulo: ANPUH-SP, 2012. p. 1-11. Disponível em:
<http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1342557520_ARQUIVO_ResumoUnicamp.pdf>. Acesso em: 03 set. 2016.

CARNEIRO, M. L. T. Memórias de uma jovem anarquista. In: MYRIAM, Fraga. **Gênero e Memória**. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2002. p. 39-54.

GATTAI, Z. **Città di Roma**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Città di Roma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GEDOZ, S.; COSTA-HUBES, T. C. A leitura do gênero discursivo memórias literárias a partir de um olhar bakhtiniano. **Signum**: estudos da linguagem, Londrina, v. 13, n. 2, p. 253-273, 2010. Disponível em:
<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/6528/6978>>. Acesso em: 03 set. 2016.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LIMA, L. C. Persona e sujeito ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 40-56.

MARTINS, A. F. **Uma discussão teórica acerca da autoficção**: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristóvão Tezza. *Letrônica*, Porto Alegre. v. 4, n. 1, p. 181-195, 2011. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/letronica/article/view/7984>>. Acesso em: 10 set. 2016.

MENDES, E. M. M. Zélia Gattai em “A” Senhora dona do Baile: uma autobiografia. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL ORBIUS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA**, 8, 2012, La Plata, Argentina. Actas... La Plata: UNLP, 2012. Disponível em:
<<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Miranda%20Mendes-%20Enoi%20Maria.pdf/view?searchterm=None>>. Acesso em: 15 out. 2015.

MOISÉS, M. Memórias. In: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 289.

ROSSINI, I.; SOUZA, A. C. C. O “eu” e os “outros de si”: automemoriografias em Anarquistas, graças a deus, de Zélia Gattai. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL**, 13, 2013, Campina Grande, Paraíba. Anais... Campina Grande: UEPB, 2013. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434327683.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2016.

CITTÀ DI ROMA, “A BOOK OF MEMORIES”?

Abstract

The writer Zélia Gattai chose to write and share her memories with her readers. By virtue of this, his works are formed, for the most part, by narratives of his memories and the memories of her family. From this, this article aims to analyze and discuss the classification of the work *Città di Roma* (2000), since this book presents characteristics of biographical, autobiographical, memorialistic and autofictional narratives. When analyzing the catalogs of different editions and of different publishers it was possible to observe divergence in the classification of the work. In addition, the present work aims to consider the role - author, character, narrator - that the writer assumes in narrating her memories and the characteristics that are used to verify truthfulness of the narrated facts. In this way, it was possible to conclude, from the work in question, that there is no formula to be followed to narrate one's own life, nor a purity of elements that allow us to point to this narrative as only a memoir, an autobiography, a biography, an autofiction, among other possibilities achieved by the combination of these genres.

Keywords

Autobiography. Memory. Biography.

Recebido em: 30/03/2017

Aprovado em: 11/09/2017

Luísa, d' O Primo Basílio, à luz

d' As farpas Página | 87

Andrea Vecchia Nogueira²⁶

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

Um dos principais autores do Realismo na literatura portuguesa, Eça de Queiroz, publicou, além de romances e contos, alguns textos para o jornal *As Farpas*, editado, juntamente com Ramalho Urtigão, entre junho de 1871 e outubro de 1872. Por meio dessas publicações, o autor retratou os costumes da sociedade portuguesa do fim do século XIX. Alguns desses artigos trataram exclusivamente do papel social da mulher. Interessou-nos, assim, três deles: *O primitivo prólogo das Farpas- estudo social de Portugal* (1871); *As meninas da Geração Nova em Lisboa e a Educação contemporânea* (1872); e *O problema do adultério* (1872). Ao verificarmos a delineação dos caracteres da mulher apontados por Eça, podemos afirmar que n' *As Farpas* encontramos revelados os traços das personagens femininas do romance *O Primo Basílio*, principalmente no que diz respeito à construção da personagem Luísa. Com o intuito de buscar as razões humanas e os motivos da personalidade dessa personagem, os referidos artigos tornaram-se o apoio para a análise, a fim de demonstrar que essas personagens femininas são o reflexo da imagem da mulher da burguesia portuguesa do final do século XIX. Para tanto, contamos com as teorias de Berrini, Cortesão, Da Cal, Miné e Moog.

Palavras-chave

Eça de Queiroz. *O Primo Basílio*. Personagem feminina.

²⁶ Mestre m Letras, área de Linguística, pela UNESP - Assis/SP. Doutoranda em Letras, área Literatura e Vida Social, pela UNESP-Assis/SP.

José Maria Eça de Queiroz é considerado um mestre do romance português e a figura principal do Realismo-Naturalismo, vivenciando diversas transformações tanto estéticas quanto ideológicas de seu tempo. Por essa razão, Carlos Reis (2001) afirma que não se pode limitar a produção literária de Eça ao Realismo e Naturalismo, uma vez que este presenciou e participou das mudanças culturais da Europa. O que se pode notar no conjunto de seus textos é uma constante e lenta mutação. Dessa forma, o autor apresenta-nos quatro fases na obra de Eça.

A primeira fase de Eça, a “Aprendizagem da Escrita” (1866-1871), abrange a época de estudante do autor e sua participação da agitação de Coimbra romântica e boêmia dos anos 60. Foi nessa década que se destacou um grupo de intelectuais da Universidade de Coimbra, a qual, de certa forma, conseguia intervir na posição ideológica da sociedade lusitana, analisando as idiossincrasias sociais que atrasavam o progresso de Portugal.

Nessa mesma época também, a imagem da mulher idealizada já é depreciada pelos discursos de Eça. Conforme Saraiva e Lopes (1996), Eça colocava em discussões e críticas os comportamentos femininos, assim como as questões sociais e políticas discutidas tanto em folhetins como nos seus romances. As personagens femininas, nas diversas fases do autor, além de serem alvos de críticas, não tinham nenhum ato heroico, antes, eram cheias de defeitos provindos de uma educação fútil e levadas pelas banalidades da sociedade lusitana.

Ao deixar Coimbra, o autor ingressa na atividade jornalística na *Gazeta de Portugal* (1866- 1867), em Lisboa, e no *Distrito de Évora* (1867), em Évora. Os folhetins tinham como reflexo as criações de Baudelaire, Flaubert e Poe. No jornal do *Distrito de Évora*, Eça faz intensas críticas sobre as questões sociais como política, cultura, educação, defesa dos assalariados e outros temas de relevância na época²⁷. No que se refere à arte em Portugal, o autor deixa claro a sua insatisfação e a precariedade das várias expressões culturais em um artigo que escreve para a *Gazeta de Notícia* a 10/11/1867²⁸.

É nessa fase que, junto com Antero de Quental e Batalha Reis, Eça cria a figura Carlos Fradique Mendes, personagem que assina os poemas de Antero de Quental, aparece

²⁷ Segundo Moog (1938), esses textos do autor publicados nos jornais *Gazeta de Portugal* e *Revolução de Setembro*, durante a década de 60, foram reunidos na obra *Prosas Bárbaras*, com a introdução de Jaime Batalha Reis. Nessas composições, percebe-se a influência estética de Hoffman, Nerval, Vítor Hugo, Poe e Baudelaire.

²⁸ “[...] Não quero falar do drama de que apenas existe hoje uma aparência inconsciente e banal, nem da poesia que, ou é tristemente arcádica, ou colorida com sentimentalidades retóricas e todas individuais: não quero de modo algum falar da arquitectura recta: nem da escultura, que em Portugal se limita a ser uma suportável estatuária oficial; nem da música, porque apenas temos a dos rouxinóis; mas quero falar levemente de pintura, que tem um fingimento de vida! [...]” (QUEIROZ apud BERRINI, 2000, p. 164).

n'O Mistério da Estrada de Sintra²⁹ e afirma-se na obra póstuma *A Correspondência de Fradique Mendes*, publicada em 1990.

No final de 1869, o autor realiza uma viagem ao Oriente para prestigiar a inauguração do canal de Suez. Esse acontecimento inspira-o nas produções de diversos escritos literários recheados de romantismo fantástico e de satanismo baudelairiano.

Na obra *O Mistério da Estrada de Sintra*, publicada em 1870, através de folhetins no *Diário de Notícias*, Eça, usando terror e suspense, já aborda o assunto sobre o adultério feminino, mostrando o lado negativo da mulher. Narrativa de tendência policial, trata do mistério da morte de um inglês, Rytmel, o qual foi vítima de excessiva dose de ópio que lhe dera a amante, Luísa, sem, no entanto, haver a intenção de matá-lo. A personagem era casada com um homem rico que não a fazia feliz, por isso, trai o marido com o oficial britânico. No final da trágica história, julgada por todos pelas suas atitudes, Luísa acaba em um convento.

De acordo com Carlos Reis (2001), na segunda fase, "Escrita do Real" (1871-1880), Eça toma caminhos opostos ao Romantismo, centrado na observação dos costumes e problemas sociais e influenciado pelas doutrinas de Claude Bernard, Taine e Comte e pelas estéticas de Flaubert e Zola. Concretiza-se, pois, a fase realista do autor, em que procura retratar, assim, a hipocrisia da sociedade portuguesa e torna intensa a marca da figura feminina nas produções literárias do autor.

Mas foram as Conferências do Casino (1871) que formam o Eça realista³⁰, pois, por meio dos debates, surgem novas descobertas estéticas e ideológicas e consolida o espírito revolucionário da Geração de 70. Os diversos debates giram em torno da ideia de Regeneração. Também, na mesma época, o estilo queirosiano firma-se com a sua colaboração n'*As Farpas* (1871-1872)³¹ com Ramalho Ortigão, em que a sociedade portuguesa era retrata como era realmente, na sua educação, comportamento, atitudes, fé, procurando mostrar um corpo social corrupto, medíocre, saturado de hipocrisias e banalidades. Seria um estudo sociológico de Portugal. Dentre esses assuntos, dedicou artigos que trataram exclusivamente do papel social da mulher.

²⁹ Obra de Eça de Queiroz com a colaboração de Ramalho Ortigão.

³⁰ "O romantismo era a apoteose do sentimento, o realismo deve ser a anatomia do carácter." Escrito sobre o realismo como espírito revolucionário, sem assinatura, no *Diário Popular* de 15/06/1871, a respeito da conferência do dia 12 (BERRINI, 2000, p. 29).

³¹ Artigos de publicação em forma de folhetins que tratava de forma crítica e irônica o comportamento da sociedade portuguesa, no que se refere a temas diversos como: educação, política, economia, moral e cultura.

Segundo Moog (1938, p.172), as publicações d'*As Farpas* tiveram grande popularidade em todas as classes sociais. É nesse espírito de crítica e ironia³², que Eça prossegue em suas produções voltadas à análise da sociedade portuguesa. A sua preocupação com o real, com os fatos contemporâneos da época, continuará regendo a escrita dos seus romances realista-naturalistas.

Em 1872, Eça deixa Portugal e toma posse do consulado de Havana. Aproveita, pois, esse momento para retocar a sua primeira obra realista, *O Crime do Padre Amaro*, e compor o conto *Singularidades de uma rapariga loura*. Em ambas as produções literárias, as personagens femininas têm aspectos negativos. Amélia, d'*O Crime do Padre Amaro*, é descrita com uma fragilidade moral, fútil, fanática religiosa, educada em um ambiente de beatice e mesquinhez, com a valorização do sacerdote como orientador das condutas sociais. Já Luísa, em *Singularidades de uma rapariga loura*, apesar de bela, é indiferente, fria e ladra. Essas construções das personagens mostram claramente oposição às personagens românticas, pois os detalhes das características são próprios das estéticas mais realistas.

Carlos Reis (2001) considera que o centro desta fase é a publicação e revisão de romances realista-naturalistas: *O Crime do Padre Amaro* (três versões: 1875, 1876 e 1880) e *O Primo Basílio* (1878). Este foi considerado uma inovação literária da época, delineando os comportamentos da pequena burguesia lisboeta e atacando uma das instituições mais sólidas, o casamento, a fim de mostrar o declínio da burguesia, trazendo as suas misérias centradas no adultério. Para Moisés (1972), essa obra literária é a marca de Eça como escritor realista, uma vez que faz a análise de um casal burguês e põe em evidência a podridão moral e física que atinge o casamento por meio do adultério, inova com a exploração do erotismo, inclui diálogos sobre homossexualidade e cria personagens movidas por sentimentos banais, envoltas de situações dramáticas. Enfim, tem como interesse atacar a sociedade burguesa lisboeta, refletindo também sobre o atraso de Portugal em meio a transformações geradas pela revolução industrial e pelo desenvolvimento tecnológico. Por consequência, seus romances concentram-se em grande número nessa época: *A capital* (publicado postumamente), *O conde de Abranhos* (publicado postumamente), *Alves & Cia* (publicado postumamente), *A tragédia da rua das Flores*.

Na terceira fase, “Outros Mundos Possíveis” (1880-1888), o autor passa a viver entre os centros culturais de Londres e de Paris e percebe de perto a crise pela qual passava o Naturalismo. Ao publicar *O Mandarim* (1880), inicia uma mudança em sua trajetória literária,

³² Para Eça, “o riso é a mais útil forma da crítica, porque é a mais acessível à multidão. O riso dirige-se não ao letrado e ao filósofo, mas à massa, ao imenso público anónimo” (QUEIROZ apud BERRINI, 2000, p.227).

fazendo um apelo à imaginação e ao espaço exótico do qual tomou contato em sua viagem pelo Oriente. Em 1887, publica *A Relíquia*, a qual havia “o ideal queiroziano de conciliar a prosa robusta com o teor poético das lendas bíblicas” (DA CAL, 1969, p. 23).

Em 1888, surge a obra *Os Maias*, retratando a sociedade contemporânea do autor, de forma a denunciar a corrupção e mentalidade retrógrada da burguesia. Em sentido inverso de suas obras anteriores em que as personagens são moldadas pelo meio, aqui as características das personagens moldam os espaços. A composição é construída em um contexto de diversas manifestações artísticas na Europa, como o Impressionismo e a estética decadentista de Huysmans, e é influenciada pelas correntes de pensamentos da época.

Inicia-se, então, a quarta fase de Eça, “Eterno Retorno” (1888-1900), a qual é caracterizada pelo retorno a temas e valores que se encontravam superados nas fases anteriores. Vivendo como cônsul em Paris, retoma a figura de Fradique Mendes e, por meio de cartas, mantém o diálogo com Portugal. Ainda compõe um importante artigo intitulado *Positivismo e Idealismo* (1883), mostrando o seu ponto de vista sobre o realismo-naturalismo, publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, época em que se acentua, na França, o conflito entre essas correntes filosóficas.

Nas últimas obras, o autor escreve novas cartas de Fradique Mendes (*A Correspondência de Fradique Mendes*), publica novas edições de *O Crime do Padre Amaro* e *O Mandarim*, introduz as temáticas da África, escreve sobre a vida de santos – composições caracterizadas pelo mundo da antiguidade e lendas cristãs –, e tem como seus grandes romances finais *A Ilustre Casa de Ramires* e *A cidade e as serras*. No entanto, na última fase, a figura de Fradique³³ adota uma nova postura, com vestuário sofisticado, envolto em luxo, viajado, torna-se o retrato de um *dandy*, embora continue sendo um Fradique crítico, engajado e irônico. As cartas desse personagem procuram desvirtuar os costumes portugueses em razão da tentativa pela igualização entre Portugal e o que se passava na França, criticando os tipos sociais desse episódio da Regeneração do país.

Já *A Ilustre Casa de Ramires*, publicada em 1900, após a morte do autor, vem apresentar um Eça com a visão da tradição (história do passado) para a de renovação. Diverso dos romances realistas, os quais têm uma clareza absoluta, essa obra deixa em aberto a interpretação do leitor.

³³ Segundo Cortesão (1970, p.59), “para Eça uma das qualidades mestras de Fradique era a ‘suprema liberdade junta à suprema audácia, nos domínios da inteligência e na maneira de exercê-la’ [...] No mundo a que irresistivelmente o prendiam os seus gestos e os seus hábitos – mundo mediano e regrado, sem invenção e sem iniciativa intelectual, onde as Ideias, para agradar, devem ser como as Maneiras, geralmente adoptadas e não individualmente criadas – Fradique, com a sua brusca e indócil liberdade de juízos, afrontava o perigo de passar por um petulante rebuscador de originalidade, ávido de glória e excessivo destaque’.”

N' *A Cidade e as Serras*, também obra póstuma, publicada em 1901, o autor trata da discussão do que é civilização; seria um desenvolvimento de seu conto “Civilização”³⁴ já publicado em 1892, o qual trazia uma crítica à civilização burguesa, ao progresso industrial, à tecnologia, e, conseqüentemente, ao capitalismo e à sociedade consumista. A exaltação à natureza no romance não pode ser confundida com um elogio do atraso de Portugal, mas sim o enaltecimento do trabalhador português. Na realidade, o autor busca o equilíbrio do progresso com a modernização no campo.

Enfim, a última fase de Eça, revela um escritor de temática crítica, com um forte idealismo filosófico e humanismo historicista, contudo, fiel aos velhos sentimentos de socialista.

A personagem Luísa em *As Farpas*

Com uma visão europeia despertando repulsas aos hábitos burgueses e às injustiças, Eça vislumbra para Portugal a necessidade de mudança, buscando modernizá-lo segundo os padrões europeus. *As Farpas* foi uma das oportunidades do Eça jornalista manifestar o seu descontentamento por meio de um discurso crítico.

Segundo Miné (2000, p. 24), o jornalista que além de informar, deveria interpretar, sugerir, buscar opiniões e, por conseguinte, intervir de forma a esclarecer e “guiar os espíritos e os governos”, desempenhando papel fundamental na vida política, social, econômica e literária de um país. Eça como jornalista possuía alto nível, brilho, disciplina, qualidade e bom gosto no tratamento dos temas, bem como a veiculação de desejos e propostas por meio da crítica, da argumentação e do trabalho dedicado que tinha em suas produções.

Dentre esses textos que tratavam dos mais diversos assuntos (família, arte, moral, política e outros), interessou-nos três artigos, são eles: 1º-*O primitivo prólogo das Farpas- estudo social de Portugal* de maio de 1871; 2º-*As meninas da Geração Nova em Lisboa e a Educação contemporânea* de março de 1872; e 3º- *O problema do adultério* de outubro de 1872. Encontramos neles severas críticas à mulher lisboeta em um processo romanesco irônico, retratando e analisando a educação feminina, os seus pensamentos, sentimentos e comportamentos. Ao delinear os caracteres da mulher, podemos afirmar que n' *As Farpas*

³⁴ “Civilização” faz parte da coletânea de contos publicados em diversos jornais e revistas ao longo da carreira do autor, os quais foram reunidos pela primeira vez, em 1902, como “Contos de Eça de Queirós”.

encontramos revelado, em esboço, o tema do romance *O Primo Basílio*, principalmente a construção das personagens femininas.

O Primo Basílio, escrito entre setembro de 1875 a setembro de 1877, publicado em 1878, foi uma inovação para época, pois continha uma profunda crítica sarcástica aos costumes da burguesia lisboeta. O autor, ao propor o tema do adultério, ataca o casamento como forma de “arranjo” e instituição que promove uma vida de conforto e riquezas. Os personagens envolvidos na trama, inclusive a personagem central Luísa, demonstram atitudes e sentimentos apáticos, de forma a refletir o comportamento da sociedade burguesa, despertando-lhe o interesse. Outra novidade na obra é a abordagem do adultério com um comportamento sexual libertino.

Tratando-se de uma obra naturalista e realista, propõe uma criação apoiada na análise objetiva da realidade; no caso, a representação da burguesia urbana, a qual era caracterizada como: vida pacata e comedida, obediente às normas sociais, com rotina diária regular, valorização da família, a religião como controle e não como crença, veneração pela nobreza e aceitação da monarquia (BERRINI, 1982, p.37).

A personagem central da trama é Luísa que é apresentada pelo narrador como “a burguesinha da Baixa” – descrição esta que o próprio Eça de Queirós faz na carta a Teófilo Braga – e torna-se uma obra de ataque contra a figura feminina burguesa da época. Eça, ao criar a personagem, expõe problemas da burguesia em relação à mulher.

Ao descrever Luísa, Eça constrói uma mulher que tem uma vida social restrita, como dona de lar, sem afazeres domésticos e vítima de uma educação que a leva a arquitetar um mundo ficcional por meio de suas leituras românticas para fugir de sua rotina de marasmos.

Há na personagem um imobilismo social, uma vez que o destino das moças da burguesia era uma educação voltada apenas para o casamento, sem a sua participação ou domínio em qualquer outro espaço. O matrimônio, portanto, era a única opção, era a preocupação dos pais: “Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!” (QUEIROZ, 2013, p.13).

Para entendermos mais a fundo a nossa personagem, recorreremos aos textos d’*As Farpas*³⁵. Segundo esses textos, Eça expõe as mulheres lisboetas como fruto de uma educação superficial, sem valores, pautada na excessiva fadiga, na moda, nos desinteresses sociais e nas conversas fúteis que tratam dos namoros, da *toilette*, dos escândalos e das histórias de

³⁵ Alguns temas de suas críticas n’*As Farpas* transformaram-se em romances durante a sua carreira. Eles representavam as suas teorias sobre a sociedade.

paixões. Isso se dá em razão das moças serem “excluídas da vida pública, da indústria, do comércio, da literatura, de quase tudo, pelos hábitos ou pelas leis, ficam apenas de posse de um pequeno mundo, seu elemento natural – a família e a *toilette*”. E especifica: “e a criaturinha, que é ainda uma argila santa, vai-se impregnando de vaidade como uma esponja de água” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p.419-22).

A falta de ação e até certa passividade encontrada em Luísa são constatadas no texto pela caracterização da preguiça, ociosidade proporcionadas por uma educação em que a criança, desde pequena, apenas se preocupa com a sua vaidade, nada sabe sobre moral ou dever. A ela, não são permitidas brincadeiras, fica à mercê dos assuntos dos adultos com a esperança de poder se casar e ser rica: “Casar rica para gozar: é em que se resolve a ambição de todo o destino feminino. Dinheiro – e sensibilidade.” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 427).

As moças são educadas para o casamento e, de preferência, um casamento que lhes proporcione os prazeres e o luxo. A busca por um marido rico requer, pois, longas horas de ajustes na aparência e na exibição do ser como um objeto em vitrine:

As mulheres vivem nas conseqüências desta decadência. Pobres, precisam casar. A caça ao marido é uma instituição. Levam-se as meninas aos teatros, aos bailes, aos passeios, para as mostrar, para as lançar à busca. Faz-se com a maior simplicidade esse acto simplesmente monstruoso. Para se imporem à atenção, as meninas têm as toilettes ruidosas, os penteados fantásticos, as árias ao piano [...] A sua mira é o casamento rico. Gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria esses ideais (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p.31).

Luísa é, assim, a certa representação da “burguesinha da Baixa”, senhora sentimental, sem valores morais e espirituais, sem senso do dever, romântica, ociosa e curiosa. Não se percebe em Luísa nenhum sentimento sério pelo marido, o casamento é apenas uma forma de libertar-se da vida de solteira: “E sem o amar sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada” (QUEIROZ, 2013, p.19).

Eça, além deste tipo de educação, condena também a ociosidade e a preguiça quando comenta que um dos males da mulher é a falta de exercício: “Os seus dias são passados na preguiça de um sofá ou de uma cadeira, com as janelas fechadas” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 414). Na obra, podemos encontrar, em vários episódios, o mesmo comportamento da personagem:

Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! O numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! [...]Tornou a

espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na poltrona, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada (QUEIROZ, 2013, p.14).

Criada assim, sem trabalhos para cumprir, sem interesse pela ciência e pelo dever, com a sua imaginação alvoraçada pelas leituras românticas e pelas confidências de uma amiga envolvida em várias aventuras – D. Leopoldina –, Luísa vai apontando como serão suas atitudes durante a trama.

A amiga D. Leopoldina trata-se de uma mulher que segue os padrões da moda e, além disso, tem uma vida sexual bastante ativa e conturbada, pois se relaciona com vários homens. Considerando Luísa como sua confidente, revela as suas histórias íntimas, contribuindo ainda mais para o universo sonhador (ficcional) da personagem. Eça descreve D. Leopoldina como uma mulher “indiscreta”, que falava “das suas sensações, da sua alcova, das suas contas”, e como não tivera segredos para Luísa, “descrevia-lhe os seus amantes, as opiniões deles, as maneiras de amar, os tiques, a roupa, com grandes exagerações” (QUEIROZ, 2013, p.24).

Grandes foram os esforços de Jorge para que Luísa não tivesse a companhia da amiga, uma vez que esta era falada pela sociedade conservadora da época: “Jesus! Olha se Jorge soubesse! Ele que lhe tinha dito tantas vezes que a não queria em casa! [...]Sabia-se que tinha amantes, dizia-se que tinha vícios. Jorge odiava-a. E dissera muitas vezes a Luísa: ‘Tudo, menos a Leopoldina!’” (QUEIROZ, 2013, p.21).

Mas ela insistia em receber D. Leopoldina e sua curiosidade se aguçava com as histórias que ouvia. É nessas delícias que giravam as conversas de Luísa com D. Leopoldina.

Por trás da imagem imaculada de Luísa, havia, portanto, uma mulher cheia de curiosidades e desejos: “Luísa costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmada, saboreando, com um arzinho beato. Achava tão curioso!” (QUEIROZ, 20013, p.24).

Contudo, não de uma curiosidade com o motivo de grandes descobertas, mas sim pela educação que teve, voltada às conversas, aos mexericos, nos assuntos de casamentos, adultérios e outras imoralidades. Sendo a curiosidade um grande instrumento de ação, “é necessário saber como a educação o dirige. Porque descobrir a América ou escutar a uma porta – são dois factos de curiosidade” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 422).

Conforme Berrini (1982, p. 48), dentre os personagens da obra, a Leopoldina é excluída da sociedade, e desta forma castigada, pela sua sinceridade. Ela consegue discernir a situação e não se preocupa em conservar “a exterioridade decente”, ou seja, é mal falada

porque é sincera; comportamento diverso às mulheres da época. Luísa, no entanto, não a condena.

Apresentando assim os traços da sua personagem principal, Eça atribui uma viagem de negócios a Jorge, e, a partir da situação de isolamento, procede a inevitável queda de Luísa (sua morte), demonstrando o caráter moralizante do Realismo. O afastamento do marido e a vinda do primo Basílio, com qual tivera um romance em sua adolescência, são razões do início da trama.

Basílio chega à cidade com um porte elegante, roupa nobre e notícias de que estaria muito rico. Homem malicioso, cheio de truques para atrair mulheres, Basílio chega com a ideia de que a fidelidade conjugal é uma forma de atraso das portuguesas em relação aos hábitos liberais das francesas. E assim se apresenta o primo Basílio para Luísa,

fazendo flutuar o seu bornous branco pelas planícies da Terra Santa, ou em Paris, direito na almofada, governando tranquilamente os seus cavalos inquietos — davam-lhe a ideia de uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento (QUEIROZ, 2013, p.90).

Eça faz referência a esse tipo de homem e como acontece a sua conquista no artigo cujo tema é o adultério: “Outra coisa, porém, é o celibatário que *faz a sua corte*. Fazer *a sua corte* é sentar-se ao pé de uma mulher, fazer-lhe uma conversa interessante, provocar-lhe o espírito, dar-lhe o braço à saída, pôr-lhe o seu burnous com as pontas dos dedos” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 552).

Interessante é que, para a sociedade da época, o homem que conquistasse uma mulher casada seria digno de méritos, como afirma o autor:

Assim o ter tido um certo número de amantes, isto é, ter desorganizado um certo número de famílias, é na moral contemporânea um *chic* (...) Mas se teve uma amante com publicidade e relevo, ah! É um homem. A sua fisionomia interessa e exala mistério (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p.533).

Basílio, na tentativa de conquista da Luísa,

falou muito de Paris; contou-lhe a moderna crónica amorosa, anedotas, paixões chiques. Tudo se passava com duquesas, princesas, de um modo dramático e sensibilizador, às vezes jovial, sempre cheio de delícias. E, de todas as mulheres de que falava, dizia recostando-se: era uma mulher distintíssima; tinha naturalmente o seu amante... O adultério aparecia assim um dever aristocrático. De resto a virtude parecia ser, pelo que ele contava, o defeito de um espírito pequeno, ou a ocupação reles de um temperamento burguês...(QUEIROZ, 2013, p. 178).

Luísa deixa-se influenciar pelas conversas, pela aparência e pelos presentes caros, julgando que do relacionamento com o primo ocorreria a ascensão social³⁶: passaria de simples mulher burguesa a uma mulher rica e sofisticada. Leitora ingênua parece não perceber a distinção entre o mundo real e o ficcional, esperando de sua relação com Basílio os romances românticos que sempre lera:

— "Que vida interessante a do primo Basílio!" — pensava. — "O que ele tinha visto!" Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspetos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances (QUEIROZ, 2013, p.89).

O adultério, portanto, realiza-se. Eça explica, pois, duas razões para o adultério:

Ou o adultério é um facto fatal da natureza eterna, ou é um facto fatal da moral moderna. No primeiro caso, se ele é a antiga e primitiva lei da promiscuidade animal, que apesar do apuramento nervoso da humanidade, da civilização, do direito, da moral, permanece e impele pela sua fatalidade fisiológica – seria necessário, para o extinguir, mudar a própria constituição natural ou esperar mais vinte séculos.

No segundo, se ele provém da corrupção do matrimónio e da sua decadência e descrédito como instituição social, se nasce da extinção da fé conjugal nos esposos, se deriva da perversão lançada na dignidade matrimonial pelo idealismo amoroso, se tem a sua origem na moral, então é necessário fazer uma revolução nos costumes tão profunda como foi o cristianismo, que nos dê uma outra religião, outra moral, outra família e outro direito (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p.544).

É nesse segundo motivo que encontramos o caso de Luísa, sendo necessária, pois, a “revolução nos costumes”, uma nova educação que se volte aos valores morais e religiosos, ao bem e à fidelidade conjugal.

Com o marido distante, Luísa comete o crime do adultério e o pecado da luxúria. Mas afinal, Luísa sentia mesmo o peso do que era um pecado? De acordo com *As Farpas*, pouco a mulher aprende sobre a religião e educação moral, ensinam-lhe o catecismo e a doutrina. Porém, a mulher decora orações sem saber qual o significado delas, não as compreende, portanto, não obedece aos preceitos; ou seja, “da religião sabe a cartilha, não sabe o dever” nem “determinações e ideias da religião sobre (...) os factos – ou pelo menos sobre aqueles que são do movimento elementar da vida – não sabe nada, nada, nada” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 420-1).

Em outro artigo, fazendo um comentário da sociedade de Portugal, Eça confirma que

³⁶ Conforme Berrini (1982, p. 40), “os burgueses extasiavam-se perante a aristocracia. Subservientes ao poder constituído, deslumbram-se ainda com os títulos nobiliárquicos. Basílio, entre as muitas tácticas de que se utiliza para seduzir Luísa, chega a falar do adultério como ‘dever aristocrático’, zombando da virtude por ser ‘uma ocupação reles de um temperamento burguês’”.

As mulheres são supersticiosas: crêem da religião o que é necessário para ser moda, ou então crêem apenas na exterioridade –novenas, festas de igreja, flores e altares – o que excita os sentidos, exalta a sensibilidade, e não dá uma regra para o julgamento, nem um critério para a consciência (QUEIROZ; ORTIGAO, 2004, p. 32).

Contra as tentações da vida, Luísa, como representante da sociedade burguesa feminina, não tem força e resistência, estando pronta para ser tomada por qualquer ilusão. O próprio Jorge, antes de sua viagem, pede a um amigo, Sebastião, que cuide de Luísa, comentando

Porque ela é assim, esquece-se, não reflexiona. É necessário alguém que a advirta, que lhe diga: "Alto lá, isso não pode ser!" Que então cai logo em si, e é a primeira!... Vens por aí, fazes-lhe companhia, fazes-lhe música, e se vires que a Leopoldina aparece ao largo, tu logo: "Minha rica senhora, cuidado, olhe que isso não!" Que ela, sentindo-se apoiada, tem decisão. Se não, acanha-se, deixa-a vir. Sofre com isso, mas não tem coragem de lhe dizer: "Não te quero ver, vai-te!" Não tem coragem para nada(...) (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p.60-1).

Assim, ludibriada pelo primo, sentia-se orgulhosa de ter um amante e imaginava-se rica, intensificando ainda mais a sua vaidade. Atitude, pois, ingênua perante o adultério, pois vai em busca de sua curiosidade, que a leva a desejar o mundo, a vida exterior, misturando o real e o ficcional. De certa forma também, culpa o próprio marido de sua ausência e, simultaneamente, contenta-se com a sensação de independência:

Pôs-se a recordar de propósito tudo o que a encantava nele, do seu corpo e das suas qualidades. E juntava ao acaso argumentos, uns de honra, outros de sentimento, para o amar, para o respeitar. Tudo era por ele estar fora, na província! Se ele ali estivesse ao pé dela! Mas tão longe, e demorar-se tanto! E ao mesmo tempo, contra a sua vontade, a certeza daquela ausência dava-lhe uma sensação de liberdade; a ideia de se poder mover à vontade nos desejos, nas curiosidades, enchia-lhe o peito de um contentamento largo, como uma lufada de independência (QUEIROZ, 2013, p. 165-6).

O refúgio da rotina do seu casamento foi a traição, mas a infelicidade inicia-se na decepção do abandono do amante.

De acordo com Queiroz (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 546), como as mulheres burguesas não têm outros afazeres e interesses intelectuais que lhes preenchem o tempo,

ter um amante significa – ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que, pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto infável (...) *Ter um amante* é ter a feliz, a doce ocasião destes pequeninos afazeres – escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto; fechar-se a sós para pensar, estendida no sofá; ter o orgulho de possuir um segredo; ter aquela ideia dele e do seu amor, acompanhando como uma melodia em surdina todos os seus movimentos, a *toilette*, o banho, o bordado, o penteado: é estar numa sala cheia de gente, e vê-lo a ele, sério e indiferente, e só eles dois estarem no encanto do mistério; é procurar uma certa flor que se combinou pôr no cabelo; é estar triste por ideais amorosos, nos dias

de chuva, ao canto de um fogão; é a felicidade de andar melancólica no fundo de um cupé; é fazer *toilette com intenção*, o maior dos encantos femininos! etc.

Luísa satisfaz-se com o mister deleitável de possuir um amante. A excitação de viver diferentes momentos de frenesi tira-a da rotina, do tédio e do ócio proporcionados pelo casamento.

Porém, mesmo sendo abandonada pelo amante, o seu sofrimento maior é ficar à mercê de Juliana, sua empregada chantagista e ambiciosa, que tinha a carta que provava a traição da patroa com o primo. Diante da ameaça de mostrá-la a Jorge, Luísa era forçada a servi-la.

Juliana é a mulher solteira, que vive só, abandonada, cheia de ódio rancoroso e que, na ameaça de morrer de fome, concretiza, por meio de ameaças à patroa, a queda da imagem atribuída ao ideal da família burguesa perfeita. Na ausência de perspectivas, passa o tempo fazendo mexericos, bisbilhotando, na tentativa de preencher o vazio de suas emoções. É a figura que aparece com certa intensidade interior, o que foge das razões fúteis que transpõem os outros personagens.

Para Moisés (2004, p.357), Juliana é a personagem secundária que acaba por concentrar em si o conflito e torna-se uma das mais expressivas criações de Eça. É por meio dessa figura que o autor apresenta os diferentes estratos sociais, o conflito de classes, enfim, o que o oprimido é capaz de fazer para livrar-se da opressão; é a presença da inconformidade com a estrutura social:

Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde!... Era demais!... Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar, ser patroa (QUEIROZ, 2013, p.98).

Tanto Luísa como Juliana são tomadas por uma fraqueza moral, revelada pelos seus modos e hábitos.

Dividida entre a amizade, o amor fraterno pelo marido e a paixão – materialização do idílio erótico – pelo primo, Luísa perde-se na traição, nos braços de Basílio e na raiva de Juliana, rancorosa pelos anos sem reconhecimento.

Machado de Assis, em seu artigo crítico sobre a obra, publicado em 16 e 30/04/1878, n.º *O Cruzeiro*, comenta negativamente sobre as atitudes de Luísa em relação ao adultério. Segundo ele, a personagem “resvala lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência”. Sendo assim, Luísa não consegue demonstrar sentimento algum pelo marido e

pelo primo, além de que, não se pode perceber durante a obra a emoção que a faz cometer o ato: “... como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente”. A impressão que fica é que, no final da obra, se a Juliana não tivesse descoberto as cartas, acabaria o romance e Jorge e Luísa continuariam como se nada tivesse acontecido.

Ocorre, contudo, que essa é a verdadeira intenção de Eça n’*O Primo Basílio*, ao representar a família burguesa vivendo de aparências e Luísa como fruto de uma educação em que a sociedade marginaliza as mulheres. Tiradas as oportunidades de desfrutar de outros interesses da vida, restava a elas um casamento arranjado, ficando subjugada aos maridos. O autor reflete bem as atitudes do marido que podem culminar no adultério:

O marido vai, decerto, dar a esta natureza, que vem curiosa, impressionável e agitada, uma ocupação que a absorva e que a preencha? – Não. E nas classes ricas: o marido trata de lhe tirar todo o trabalho, todo o movimento, toda a dificuldade, alarga-lhe a vida em redor, e deixa-a no meio, isolada, fraca e tenra, abandonada à fantasia, ao sonho e à chama interior: a cabeleireira penteia-a, as criadas vestem-na, a governanta trata-lhe da casa, a ama cuida-lhe dos filhos, as moças arrumam-lhe os quartos, o marido ganha-lhe dinheiro, a modista faz-lhe os vestidos – um cupé macio caminha por ela, um jornal de modas pensa por ela. – O que resta a esta infeliz criatura, encolhida no tédio da sua causeuse? Resta-lhe a sua genuína ocupação, a que lhe ensinaram e em que é perfeita – o amor (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 550).

Voltando à nossa análise, o poder das convenções sociais é trazido pela criada sob a ameaça de contar a traição para o marido. Luísa – dependente do marido e impossibilitada de resolver seus próprios problemas –, é, pois, esmagada e vai perdendo a vitalidade em razão do medo, dos trabalhos forçados, das chantagens; situação em que, mesmo com o perdão de Jorge, a personagem não consegue manter-se viva.

Percebemos que Luísa não se preocupou em enganar o marido, nem há, para ela, a existência da culpa perante a religião e a moral, mesmo porque nem o perdão do marido consegue salvá-la. Suas atitudes são consequências de seus sonhos, desejos e curiosidades como reflexo da educação que teve. Os sonhos de enriquecer-se, de ter vida requintada, de amar loucamente foram a alavanca para se atirar nos braços do primo, sem pensar na questão de que, com o amante, estaria enganando o marido. Eça revela os sentimentos e os pensamentos da personagem:

E ficava imóvel, o olhar afogado num fluido, sentindo aquelas reminiscências vibrarem-lhe muito tempo, docemente, nos nervos da memória. Todavia a lembrança de Jorge não a deixava; tivera-a sempre no espírito, desde a véspera; não a assustava, nem a torturava; estava ali, imóvel mas presente, sem lhe fazer medo, nem lhe trazer remorso (...) Ela mesma se espantava de se sentir tão tranquila. E todavia impacientava-a ter constantemente aquela ideia no espírito, impassível, com uma obstinação espectral; punha-se instintivamente a acumular as justificações: não fora

culpa sua. Não abriera os braços a Basílio voluntariamente!(...) E repetia consigo as atenuações tradicionais: não era a primeira que enganara seu marido; e muitas era apenas por vício; ela fora por paixão... (QUEIROZ, 2013, p. 254).

Ao final do romance, observamos que as mulheres, por algumas ações impulsivas, foram punidas: Luísa e Juliana morrem. Enquanto que os homens (Jorge, Basílio) seguem as suas vidas sem maiores perturbações; “o adultério que é um tão grande facto no código e na moral, não é na vida real mais que um entretenimento de baile ou uma distração de teatro” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 551).

Eça explica bem em seu texto quando diz que

... a mulher na presença do mundo tentador – está hoje desarmada. Desarmada inteiramente. A família, com a sua dignidade, enfraqueceu; a religião tornou-se um hábito incompreendido; a moral está-se transformando, e enquanto se transforma, não influencia nem dirige; a fé já não existe; a prática da justiça ainda não chegou: em que se apoiará a mulher? (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 428).

Luísa, portanto, é o fruto dessa educação, cuja sociedade conservadora segrega a mulher e condena-a pelo adultério.

Com o intuito de buscar as razões humanas e os motivos da personalidade da Luísa, o texto d’*As Farpas* auxiliou-nos a reconhecer os traços das personalidades femininas da burguesia portuguesa do final do século XIX. Luísa, assim como as raparigas burguesas lisboetas, é uma vítima social, destinada a aceitar o matrimônio como o único meio de transpor o seu pequeno universo. Lins (1978, p. 112) afirma que a personagem tem duas personalidades: a sua própria que é vislumbrada pelo leitor no decorrer dos acontecimentos; e outra artificial, moldada por fatores externos, cuja queda demonstra a insatisfação da burguesia diante de sua realidade, bem como o desejo de fugir de sua própria condição.

Ao final do artigo sobre a educação das moças portuguesas, o autor explica sobre este restrito espaço da mulher:

Ora o homem tem para fazer drama – a guerra, as revoluções, os duelos, os livros, e mesmo (infelizmente para muitos empresários) o próprio teatro. As mulheres, confinadas no mundo do sentimento – têm apenas o amor! (QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 429).

Ideia esta também confirmada em seu artigo sobre o adultério:

No mundo, nas *soirées*, ao gás dos bailes, na intimidade das mulheres, que interesses vai encontrar? os da política? os da ciência? os da arte? os da economia doméstica? os da guerra? Decerto que não: – os do amor.(QUEIROZ; ORTIGÃO, 2004, p. 548)

Eça de Queiroz, observador e crítico da realidade, percebeu que à mulher não era possibilitado o desenvolvimento da razão, o que podemos ver através de muitos recortes em

seus romances e nas subentendidas construções irônicas de seus folhetins. Ambos tornando-se veículos perfeitos para crítica sarcástica à sociedade de sua época.

Referências:

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: O Primo Basílio (Publicado em *O Cruzeiro*, 16 e 30/04/1878). In: **Obra Completa de Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8274>> Acesso em: 18 jan. 2015.

BERRIN I, Beatriz. (Org.). **Eça de Queiroz: Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. **Portugal de Eça de Queiroz**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

CORTESÃO, Jaime. **Eça de Queiroz e a questão social**. Lisboa: Portugália, 1970.

DA CAL, Ernesto Guerra. **Língua e estilo de Eça de Queiroz**. Tradução de Estella Glatt. – São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

LINS, A. **História Literária de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1964.

MINÉ, Elza. **Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

MOOG, Viana. **Eça de Queiroz e o século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1938.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo, editora Cultrix, 1972.

QUEIROZ, Eça de. **O primo Basílio**. Domínio Público. Disponível em <<http://cdn.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/10/O-Primo-Bas%C3%ADlio.pdf>> Acesso em: 02 abr. 2015.

QUEIROZ, E.; ORTIGÃO, R. **As Farpas: crônica mensal da política, das letras e dos costumes**. Coordenação Maria Filomena Mônica. Cascais: Príncipia, 2004.

REIS, Carlos (direção). **História da Literatura Portuguesa: O Realismo e O Naturalismo**. vol. 5. Direção Carlos Reis.. Lisboa: Publicações alfa, 2001.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Ed. Porto, 1996.

WERNECK, Francisco J. dos Santos. **As ideias de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

LUÍSA, OF *O PRIMO BASÍLIO*, IN LIGHT OF *AS FARPAS*

Abstract

One of the principal authors of Realism in the Portuguese Literature, Eça de Queiroz, published, besides romances and tales, some texts for the newspaper *As Farpas*, published with Ramalho Urtigão, between June 1871 and October 1872. Through these publications, the author has depicted the customs of Portuguese society in the late 19th century. Some of these articles dealt exclusively about the role of the woman in society. Three of these made us interested about: *O primitivo prólogo das Farpas- estudo social de Portugal* (1871); *As meninas da Geração Nova em Lisboa e a Educação contemporânea* (1872); and *O problema do adultério* (1872). When analyzing designed characteristics of the woman proposed by Eça, we could say that in *As Farpas* we find revealed the traits of the female characters of the novel *O Primo Basílio*, especially regarding the construction of the character Luísa. Intending to find the human reasons and the key factor of this character's personality, those articles became the supporting for the analysis, to demonstrate that the female characters are the mirror image of woman of Portuguese bourgeoisie in the late nineteenth century. To support this view, we make use of the Berrini, Cortesão, Da Cal, Miné and Moog's theories.

Keywords

Eça de Queiroz. *O Primo Basílio*. Female character.

Nas entrelinhas de uma história de amor: a ditadura argentina no conto *Quarta Versão de Luiza* *Valenzuela*

Lilian Lima Gonçalves dos Prazeres³⁷
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Adelia Maria Miglievich-Ribeiro³⁸
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Resumo

Esta análise faz parte da pesquisa de tese de doutorado em andamento, na qual os corpos, vozes e trânsitos presentes na obra da escritora argentina Luisa Valenzuela, inseridos num contexto de repressão política e autoritarismos, são objetos de estudo. Aqui nos concentraremos no conto *Quarta Versão*, que compõe o livro *Troca d'Armas*, da escritora contemporânea supracitada. Esta autora viveu na Argentina durante o período ditatorial, conhecido como “Guerra Suja” (1976-1983) e teve suas obras censuradas, acabando por recorrer ao exílio. Tal experiência está retratada em títulos como *Troca d'Armas* e *Novela Negra com Argentinos*. A autora escolhe a voz feminina para recontar a história, desde uma ótica distinta da versão oficial, aproveitando para expor os sistemas de opressão de gênero e quebrar tabus. Intentamos aqui o registro desse momento político crítico pela voz feminina e feminista ao narrar, em primeiro plano, o caso de amor entre Bella e Pedro – um embaixador. Buscamos observar ainda, em nossa crítica literária, possíveis contribuições do chamado “feminismo decolonial” e “feminismos outros” no debate de gênero, inspiradas em Betty Lerma (2010), Rocio Martín (2013), Josefina Ludmer (2007), Maria Lugones, Gloria Anzaldúa, dentre outras.

Palavras-chave

Luisa Valenzuela. Feminismo Descolonial. Período Ditatorial. Argentina.

³⁷ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

³⁸ Pós-Doutora em Educação pelo Proedes-Uerj. Professora de Ciências Sociais na (UFES).

Este artigo analisa o conto *Quarta Versão* da escritora argentina Luisa Valenzuela, buscando refletir através de uma história íntima e particular de amor a realidade social e política do Estado argentino em tempos de ditadura. A obra desta escritora é bastante estudada, principalmente no que tange à reflexão acerca do feminino, da crítica à sociedade patriarcal e das possibilidades de mudança da condição de opressão e silenciamento da mulher. Diante do exposto, surge o questionamento: Quem é essa escritora, pouco estudada pela crítica literária brasileira, de quem se pretende falar? Qual a sua experiência?

Luisa Valenzuela nasceu em Buenos Aires no ano de 1938. Filha do médico Pablo Valenzuela e da escritora Luisa Mercedes Levinson, iniciou a vida como escritora desde muito cedo. Suas influências literárias, isto é, os escritores que frequentavam sua casa compunham o rol dos grandes nomes da literatura argentina, a exemplo de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Ernesto Sabato. Ainda adolescente escreveu para diversos periódicos, dedicando-se ao jornalismo e à literatura como profissão.

Em 1958, casou-se com o francês Teodoro Marjak, passando a viver em Paris. No ano seguinte nasceu a filha do casal, chamada Anna-Lisa Marjak. O ano de 1959 ficou marcado também pela escrita de seu primeiro romance – *Hay que sonreír*. Mesmo distante da terra natal, a jovem Valenzuela, não deixou de registrar em sua produção escrita a condição de seu país. No ano de 1961, Luisa Valenzuela retornou para Argentina, lá passou a trabalhar para o jornal *La Nación* e para a Revista *Crisis*. Nesta mesma época, se divorciou do esposo. Tal escritora trabalhou e estudou em muitos países.

Em 1969 deixou novamente a Argentina para gozar de uma bolsa de estudos pela Universidade de Iowa, a bolsa Fulbright. Retorna somente em 1974, já encontrando o país sob a égide da ditadura, o que lhe rendeu o livro *Aquí Pasan Cosas Raras* (ESCRITORES.ORG, 2015). Esse livro foi censurado, o que levou a escritora a exilar-se nos Estados Unidos e lá viver por dez anos. Nesse período, teve a oportunidade de trabalhar nas universidades de Nova York e Columbia. Foi no exílio que muitas de suas obras foram escritas, inclusive o livro *Troca D'Armas*, obra onde consta o conto que analiso nesta investida crítica. Seu retorno à Argentina ocorre em 1989, quando a democracia foi restaurada no país. Hoje vive em Buenos Aires e trabalha como colunista (ESCRITORES.ORG, 2015).

A experiência da ditadura, da opressão, da censura e, portanto, do silenciamento, a preocupação, desde o exílio, com a situação da Argentina parecem ter influenciado profundamente sua obra, posição que Luisa Valenzuela deixa bem clara numa entrevista dada a Ángela Vitale e Florencia Domínguez (2015):

A.V.: En todas tus novelas se filtra siempre el período de la dictadura y del proceso. ¿Cuál es tú relación con eso?

L.V: [...] Mi conciencia llamémosla política se fue armando a los golpes, porque me crié en un medio apolítico en el cual la “literatura de mensaje” era anatema. De todos modos siempre fui una especie de francotiradora y nunca me afilié –ni siquiera me acerqué-- a partido alguno, pero casi todos mis amigos eran de izquierda. Mi primera experiencia de llevar el tema a la literatura fue en el 65/66 con *Cuidado con el tigre*, una novela que por miedo a que la malinterpretaran dejé encajonada hasta 2001, imagínense. Después sentí ese impulso en el 74, al regresar de un viaje de dos años para encontrarme con toda la violencia y la paranoia generadas por la Triple A; en un mes escribí los cuentos de *Aquí pasan cosas raras*. Y ya no me pude permitir el inútil lujo de mantenerme al margen. En una época tuve una doble vida, colaboraba en La Nación y trabajaba en bambalinas en la revista Crisis, y me involucré en serio en tiempo de la dictadura. Permanecí en Buenos Aires hasta el 79, así que pude refugiar gente en mi casa, ayudar con los asilados en la Embajada de México, que es la historia que se refleja en *Cambio de Armas*. Casi toda mi literatura posterior, de directa o muy indirecta, tiene la marca de esos tiempos nefastos (VITALE, DOMÍNGUEZ, 2015, p.03).

Diante do contexto apresentado, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre o campo da literatura de testemunho. Embora a obra analisada não se inscreva totalmente nesse campo, o teor testemunhal leva à necessidade de compreensão de alguns conceitos. De acordo com Wilberth Salgueiro (2012), situa-se na “literatura do holocausto” a fundação da ideia de testemunho, pautada nos relatos das pessoas que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial. No entanto, houve um alargamento da noção de testemunho que, segundo o estudioso citado, “[...] inclui também sua utilização em direção ao passado, como, por exemplo, em relação aos genocídios e massacres índios e negros; ou relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo” (SALGUEIRO, 2012, p. 291). Um exemplo clássico de literatura de testemunho são as obras de Primo Levi e Paul Celan, ambos sobreviveram aos campos de concentração nazistas.

A ideia de testemunho nos desloca para a testemunha, a pessoa responsável por narrar os fatos. Ainda segundo Salgueiro (2012), existe mais de um grau de testemunhas, a saber: a supérstite (supertes), aquele que viveu a experiência; a testis, um terceiro que presenciou; e a testemunha solidária. Para Jeanne Marie Gagnebin citada por Salgueiro (2012), a testemunha solidária seria aquela que assume um compromisso ético com a história, apesar de não tê-la vivido, escuta o testemunho e o leva adiante.

Luisa Valenzuela, portanto, corresponderia à testemunha terceira, ou seja, aquela que não viveu a experiência da ditadura até as últimas consequências. A autora sobreviveu para contar a história, reescrevendo-a no universo ficcional de modo a salientar perspectivas distintas das dadas pelo discurso oficial. Nesse sentido, Jaime Ginzbug (2011) destaca que não há numa escrita do testemunho uma restrição ao depoimento direto, pelo

contrário, essa passa por um atento processo de elaboração, preservando o teor do que foi vivido no que se refere à memória pública do evento vivido. Reforçamos esse aspecto com o pensamento de Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 57) quando afirma: “A memória da Shoah – e a literatura de testemunho de um modo geral – desconstrói a historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) ao incorporar elementos antes reservados à ‘ficção’”. É num contexto de vivência individual e subjetiva da autora e da experiência de todo a nação argentina que está situado o livro de que tratamos, afinal, como afirma Seligmann-Silva (2008), o testemunho é umas das modalidades da memória e implica na construção de subjetividades coletivas.

Além de tratar da questão política que a afligia, é preocupação recorrente da autora a denúncia da condição em que vive a mulher de sua/nossa época. Na mesma entrevista supracitada, Luisa Valenzuela revela sua atitude diante das lutas femininas/feministas:

A.V.: ¿Cuál es tú relación con el feminismo?

L.V: Soy una feminista nata, me corre por la sangre. Me importa mucho la lucha de la mujer para alcanzar su verdadero y justo lugar en un mundo configurado por los hombres desde tiempo inmemorial. El papel de la mujer en estos tiempos es de enorme importancia. Pero no quiero adherirme a ningún “ismo” que obliga a una especie de corrección política. Ya sea feminismo, marxismo, catolicismo, peronismo. Ni siquiera surrealismo. Al respecto sólo creo en la Patafísica, esa “ciencia de las soluciones imaginarias” que propone ver el mundo complementario de éste y no tomar lo serio en serio. Por decreto la Patafísica no obliga a nada sino que desobliga, en todos los sentidos de la palabra “desobligar” y la palabra “sentidos” (VITALE, DOMÍNGUEZ, 2015, p.01).

Como revela a própria escritora, no trecho citado, o livro *Troca D’Armas* é marcado por sua experiência no que tange ao período ditatorial, o que garante à obra um tom de testemunho e de manutenção da memória dos tempos de silenciamento, opressão e violência contra o povo argentino, como revela Laura Sesana (2015). Este período da história argentina ficou conhecido como *Guerra Sucia*. Nesta época, Jorge Rafael Videla assumiu o poder depois da derrocada de Isabel Martínez de Perón. Segundo Rodrigo Borja (2015), ao assumir o poder, Videla e a junta de militares eliminaram todos aqueles que se opuseram a eles, fechando o congresso, restringindo a liberdade de imprensa e de expressão, torturando e executando muitos cidadãos argentinos. Para o ditador esse era um “Processo de Reorganização Nacional”. A democracia na Argentina só foi restaurada no final do ano 1983, quando Raúl Alfonsín se tornou presidente.

É num contexto de vivência individual e subjetiva da autora e da experiência de todo a nação argentina que está situado o livro de que tratamos. Livro que é composto por

cinco contos, a saber: “Quarta Versão”, “A palavra Assassino”, “Cerimônias de Repulsão”, “À Noite Eu Sou Teu Cavalo” e “Troca d’Armas”. Apesar da organização em contos, é possível perceber que a obra gira em torno de uma mesma temática, trazendo a figura feminina para o centro da denúncia da opressão provocada pela ditadura, mas também pela cultura patriarcal. Desse modo, Luisa Valenzuela pode ser inserida numa grupo de mulheres que, segundo Betty Lerma (2010), são portadoras de um capital social e de um conhecimento que a direciona para o cerne das reivindicações feministas/femininas. Assim:

Como escritora durante la Guerra Sucia argentina, Valenzuela logra romper con la censura y la represión y logra dar voz a aquellos que fueron silenciados. Valenzuela destruye tabúes por medio del lenguaje y la escritura y presenta a la mujer de una forma directa y franca. Al romper con las convenciones sexuales impuestas sobre la mujer y su sexualidad, Valenzuela logra romper con el silencio causado por la represión política (SESANA, 2015, p. 01).

Sem mais delongas, dedico-me ao conto *Quarta Versão*. Esse apresenta para o leitor várias histórias entrelaçadas na narrativa do romance que se dá entre Bella, uma jovem e talentosa atriz argentina, e Pedro, um embaixador de um país que no conto não é identificado. Apesar de casado, o embaixador enamora-se e inicia o romance com Bella. A história do casal não é contada pela primeira vez, ou seja, a narradora, anônima, deixa claro que se trata de um possível diário a que teve acesso. São inúmeras páginas escritas, em que a própria Bella conta a sua história. Porém também revela a existência de outra narradora, também anônima, quem teria iniciado uma crônica sobre a história. Esta versão, presente no livro, seria, no entanto, já uma terceira, e nela se mesclam muitas vozes:

E esta que sou em terceira instância se (me) sobrepõe à crônica com uma protagonista que tem por nome Bella (pronunciar Bel/la) e possui, além disso, uma narradora anônima que, por momentos, se identifica com a protagonista e com quem eu, por minha vez, me identifico (VALENZUELA, 1986, p. 06).

Na obra encontra-se uma narradora que além de contar a história dos personagens e buscar indícios daquilo que está nas versões anteriores, mas que não pode ser dito, questiona-se quanto ao processo de criação e construção de uma narrativa. Ao ler o conto, o leitor se depara ora com trechos em itálico, como pode ser observado na citação acima, onde as reflexões da narradora-autora a respeito da história que conta e a investigação acerca da realidade social e política da argentina à época estão presentes, e também a segunda narradora contando, em terceira pessoa os fatos, com trechos narrados pela própria Bella, aparentemente uma transcrição do diário encontrado. São nas reflexões da narradora-autora que a análise da

proximidade entre ficção e realidade se dá. Desde as primeiras páginas do livro há a possibilidade de pensar num período que realmente ocorreu na história daquele país, neste caso, na *guerra sucia*. Sobre o tema realidade e ficção, Josefina Ludmer (2007) revela que:

[...] estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas (LUDMER, 2007, p. 01).

Baseando-se na visão de Ludmer (2007), a realidade é compreendida também como representação, e nela, na realidade cotidiana, não existe oposição entre o sujeito e a realidade histórica ou entre a literatura (enquanto ficção) e a história (enquanto realidade). Diante do enlace entre ficção e realidade, Jacques Rancière (2005) reflete:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa” [...]. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Destaca-se, neste contexto, a possibilidade de reflexão e sensibilização do homem/leitor diante da realidade (real ou ficcional) que o cerca, dando-lhe elementos para construção e reconstrução dos contextos sociais em que vivem. Assim, a ficção, e, portanto, o texto literário, consegue provocar uma sensibilização no sujeito, fazendo com que o leitor reflita seu tempo e sua sociedade, reivindicando, como faz Valenzuela (1986) o direito à memória. Na obra da escritora argentina vemos, portanto, o testemunho de um período da história argentina, contado desde outra ótica, que não a da história oficial, pois é uma mulher que toma a dianteira dos fatos, que não se cala e reivindica o não esquecimento dos períodos de opressão. Perante um contexto de trauma, Seligmann-Silva (2003) chama a atenção para a necessidade do registro ficcional, pois para o autor:

Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito. [...] Mas a imaginação não deve ser confundida com a “imagem”: o que conta é a capacidade de criar imagens, comparações e sobretudo de evocar o que não

pode ser diretamente apresentado e muito menos representado (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380).

Na obra dessa escritora vemos, portanto, o testemunho de um período da história argentina, contado desde outra ótica, que não a da história oficial, pois é uma mulher que toma a dianteira dos fatos, que não se cala e reivindica o não esquecimento dos períodos de opressão. Valenzuela (1986) produz aqui o que podemos chamar de um conhecimento situado, em que a mulher subalternizada toma consciência de sua situação e propõe a construção de epistemologias que a desvincule de colonialidades, como a do saber. Nesse sentido Rocío Martín (2013), quando trata dos feminismos periféricos, revela-nos a existência de e um agenciamento histórico e político das mulheres que se baseia na ideia de não ser, ou seja, não possuir raça, sexo ou gênero. No entanto, ao compreender tal agenciamento, as mulheres se posicionam como seres de fronteiras.

Desde sus respectivos contextos históricos y construyendo sus propias fundamentaciones, estos *seres de fronteras* van a posicionarse como sujetos de pensamiento, tras la toma de conciencia de que han sido unicamente objetos del mismo. De este modo, van a elaborar los análisis de sus propias subordinaciones legitimando su producción de conocimiento como situado (MARTÍN, 2013, p. 61).

Retomando o conto, pode-se perceber que a relação de Bella com Pedro, e consequentemente a publicidade de sua vida política, é iniciada a partir da visita de um Mensageiro, com “M” maiúsculo, que vai até casa da atriz e entrega-lhe um convite para a “recepção de boas-vindas ao novo embaixador em sua embaixada favorita” (VALENZUELA, 1986, p. 8). Apesar de não revelado o país, Bella destaca o fascínio que tem pelos mistérios que rodeiam aquele estado, momento em que pensa nos boatos de que a embaixada acolhia exilados políticos, desejando que fossem verdade.

Atriz de profissão, a personagem realiza uma série de performances:

Pronta para encaminhar-se a outros mundos, na hora crepuscular da sexta-feira. Preparada para ir à festa, já dona de seus atos – o primeiro e o segundo atos, pelo menos. Atriz, afinal de contas, não?, só uma atriz, nada mais, apenas alguém que simula um pouco de sofrimento e sofre. Alguém que pode esquecer o sofrimento quando se dispõe a ir a uma festa (VALENZUELA, 1986, p. 9).

Ao pensar na delicadeza política instaurada no conto, não havia, para os sujeitos inseridos naquela condição, alternativa para manterem-se vivos do que recorrerem à representação, ao disfarce, como revela Bella: “- Meu papel é estar viva” (VALENZUELA, 1986, p. 9). Assim, ao trazermos para a análise a questão da *performance*, lembramos da pós-

estruturalista feminista Judith Butler (1998) quando postula a teoria da performatividade aplicada à conceituação do gênero. De acordo com a estudiosa, é o discurso que acaba por formatar o nosso corpo, assim como as identidades. Haveria uma reiteração constante entre gênero e corpo que acaba por desencadear atos performativos que, por sua vez, reiteram um conjunto de normas (PRAZERES, 2015).

Hacer, dramatizar, reproducir, parecen ser algunas de las estructuras elementales de la corporeización. Este ir haciendo el género no es meramente, para los agentes corporeizados, una manera de ser exteriores, a flor de piel, abiertos a la percepción de los demás. La corporeización manifiesta claramente un conjunto de estrategias, o lo que Sartre hubiera tal vez llamado un estilo de ser, o Foucault “una estilística de la existencia” (BUTLER, 1998, p. 300).

Para Butler (1998), o próprio conceito de gênero está inserido num contexto performático, visto que é um construto social em que homens e mulheres se vestem de feminino e masculino a fim de enquadrarem-se nos arranjos culturais e sociais a que pertencem. Afinal, fugir deste padrão implicaria em represálias. Numa situação de ditadura, em que tudo é censurado, o ato performático é indispensável, pois o não enquadramento ao sistema tem consequências nefastas: morte, tortura, ou seja, resvala em violência.

Bella chega à festa e conhece o embaixador, que para surpresa dela é bem jovem, e sua embaixatriz. Naquele espaço, onde o salvo-conduto imperava, pode encontrar uma série de amigos: “Lá estava Célia, que não podia faltar em qualidade de repórter política, lá estava Aldo, glória das artes plásticas nacionais, e, claro, lá estava Mara, que não largava o pé de Aldo. Havia outros, alguns faltavam” (VALENZUELA, 1986, p. 11). Era possível também, mesmo através de sussurros, tocar em assuntos proibidos:

Oi, disseram-se, contentes de se ver. Tornar a ver-se era um alívio, naquelas circunstâncias – e também disseram-se isso. A situação está pior do que nunca, apareceram outros 15 cadáveres boiando no rio, redobram as perseguições. Alguém soprou-lhe no ouvido: Navoni entrou na clandestinidade. Esqueça o nome dele, risque-o do seu caderno de endereços (VALENZUELA, 1986, p. 11).

Num primeiro momento, Bella mostrou-se desinteressada no que tange ao problema político, mais uma performance? A narradora revela que no espaço da embaixada, apesar do clima de festa, prevalecia algo de misterioso, algo que lembrava os sujeitos que para se manterem vivos, necessitavam de fazerem-se invisíveis: “Acima e abaixo da festa, percebia-se o rumor dos passos de tantos asilados políticos, sua ansiedade em participar dos festejos, sua vontade de assomar mais uma vez ao mundo, ignorantes como estavam do martírio” (VALENZUELA, 1986, p. 12).

Tomada pelo tédio, durante a apresentação de uma cantata, Bella adormece e só é despertada por uma onda de desejo que lhe toma o corpo. Este é um dos momentos mais eróticos do conto em que é possível ver o despertar de uma intimidade no olhar trocado por Pedro e Bella:

Em compensação, o que conseguiu despertá-la, a ponto de fazê-la estremecer em sua macia cadeira, foi algo muito mais inefável, como uma vaga de calor que lhe subia progressivamente pelas costelas, entrava-lhe boca adentro e emergia-lhe sem mais nem menos de entre as pernas, obrigando-a a abri-las. Tamanha golfada de ardor persistente depois do estremecimento a fez abrir um olho atento, meigo, que topou subitamente com o olho cuidadoso do embaixador, que desde a outra ponta da penumbra, mas na mesma fileira de cadeiras dela, quiçá, quem sabe, talvez, provavelmente estivesse acariciando (VALENZUELA, 1986, p. 12).

Desde então, a relação entre Pedro e Bella foi se intensificado, depois desta festa, outra foi marcada, agora na casa de Mara. O embaixador passou a ocupar os pensamentos da atriz, ela o desejava. Ele, por sua vez, também buscava Bella, criava momentos em que pudesse ficar a sós com ela. A relação entre os dois, e inicialmente a sondagem a respeito da vida amorosa de Bella, serve de mote para percebermos a condição como a mulher era vista na sociedade, estampada no trecho a seguir:

- Não entendo porque anda solta uma mulher tão encantadora.
- Porque sou uma fera solitária e voraz. Arff. Devoradora, depredadora. Acaso não reparou? Não lhe dá medo?
- Como não iria me dar medo? Não vê que fico na segurança da minha mulherzinha loura? Entre Gretel e a bruxa, sempre se opta por Gretel, mas que fascínio exerce a bruxa! Prometo a você que vou lutar denodadamente contra a vontade de pular no abismo, mas o abismo – este abismo – é o mais endiabradamente tentador que conheci em minha vida (VALENZUELA, 1986, p. 18).

O embaixador revela o desejo que tem por Bella, mas antes disso chama atenção para o fato de como essa mulher independente amedronta, embora cause fascínio. Em que pese a distância geográfica e o contexto, é possível lembrar Home Bhabha (2013), que ao tratar da obra de Fanon, fala do medo que o colonizador tem da mulher de burca e por sua vez do colonizado, pois sabe que se esses sujeitos descobrissem a força que têm, poderiam revelar-se contra o sistema opressor e rompê-lo. Aqui, Bella entende-se como fera, reconhece que enquanto mulher, independente, tem poder e causa medo.

Muitas festas se sucederam. A intimidade entre Bella e Pedro foi aumentando e com isso o envolvimento da protagonista com a proteção dos refugiados políticos vai surgindo em meio ao romance: “*Falam, falam, falam, de tudo o que é falável, menos daquilo. Os*

asilados. Que se realizam, mas não se mencionam. Ou se mencionam de passagem, apenas” (VALENZUELA, 1986, p. 25), reflete a narradora-autora.

Uma bomba na casa de um casal de advogados, amigos de Bella, faz com que essa peça asilo político para eles na embaixada, pedido que é atendido pelo embaixador. A embaixada, portanto, consiste num entre-lugar de que nos fala Silviano Santiago (2006) e Bhabha (2013), este espaço liminar (MIGNOLO, 2003) que não é nem seu país nem tampouco o país que lhe concede refúgio.

Sobre o conceito citado acima, Silviano Santiago (2006) ao tratar da diferença, relacionada ao lugar da identidade, revela-nos que ela está situada no “[...] *entre* como lugar da desconstrução da identidade do conceito e do conceito da identidade” (SANTIAGO, 2006, p. 37-38). Podemos pensar aqui na literatura latino-americana, e também o lugar que o consulado representa, portanto na literatura argentina, como circunscrita ao *entre-lugar*, reflexão que realiza Santiago (1978, p. 28):

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.

Já Homi Bhabha, em *O local da cultura*, apresenta o entre-lugar como o lugar em que nos encontramos “no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2013, p. 19). A constituição da defesa aos sujeitos perseguidos pela ditadura argentina perpassa por sua presença no *entre-lugar*, um espaço dos interstícios, e que se efetiva como o *locus* da transformação:

Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2013, p. 20).

Walter Mignolo (2003), por sua vez, formula a ideia de pensamento liminar, aquilo que podemos chamar de pensamento fronteiro. Em *Histórias Locais/ Projetos Globais*, esse autor trata da emergência de um novo locus de enunciação a partir do pensamento liminar, avançando para além da crítica a colonialidade do saber e a subalternização, em que há uma reflexão sobre o processo de produção do conhecimento que não deve ser mais hegemonicamente canônico/eurocêntrico. Portanto, perpassa por um

conhecimento que se constrói no espaço que Mignolo (2003) chamou de fronteiras da diferença colonial, consistindo assim num meio para a descolonização em suas diversas esferas – intelectual, social, política, econômica.

Voltando ao conto, esse entre-lugar de que falamos nas palavras de Valenzuela (1986, p. 26) consiste no não-lugar: “*Durante o tempo do seu refúgio, o asilado fica suspenso no não-lugar da embaixada. Já não está em seu país – sede da embaixada – portanto, não está em lugar nenhum*”. A partir de então, as conversas entre Pedro e Bella se dão por meio de histórias contadas pelo embaixador a respeito de um tal tio Ramón, pequenas fábulas, metáforas, que os ajudavam a dizer o que não podia ser dito abertamente. Afinal, de acordo com César Aira (2008, p. 03), “los íntimos se entienden ‘con medias palabras’, o mejor, ‘sin palabras’”.

Com a amante correndo perigo, Pedro a manda para uma turnê em seu país de origem, visando livrá-la das perseguições políticas. Já fora da Argentina, Bella é informada que sua casa foi revistada e percebe-se, agora de fato, como alvo, apesar dos cuidados tomados, da ditadura. Porém, Bella não resiste ao exílio e decide voltar, mesmo recebendo conselhos dos amigos, a exemplo de Aldo, para que permanecesse fora do país. Bella retorna e se instala na casa de Mara. Nesta parte do conto, a mulher de Pedro já não se encontra na Argentina, motivo que os leva a desfrutar um do outro livremente. Porém as coisas se agravam e Pedro é chamado a deixar a Argentina. Diante da frustração de Bella, o embaixador revela também a sua, ou seja, a de quem não conseguiu manter o diálogo com as autoridades locais e garantir a possibilidade do exílio para os que estavam na embaixada.

Apesar do convite, consciente da condição de amante, Bella recusa-se a partir com ele. Pedro, contudo, resolve dar-lhe um último presente, uma festa para a qual ela escolheria os convidados. Este seria o momento para conceder proteção para todos aqueles que a ela recorreriam e por quem, até então, não conseguira fazer nada. O dia da festa chegou e os convidados são vistos com desdém: “Que mau gosto, o deste embaixador, diziam-se, reconhecer publicamente sua amante. E olhem só os amigos que ela tem, nem sabem se vestir” (VALENZUELA, 1986, p. 62). Os amigos de sempre não apareceram. Tudo corria bem, até que o chefe da guarda anuncia o fim da comemoração por falta de segurança e da necessidade de evacuar a residência. Pedro, em defesa dos que ali estavam, tenta impedir a saída dos convidados, porém aquele lugar seguro, livre do regime opressor, é invadido por guardas armados, um total desrespeito à acordada imunidade diplomática. Soa um único disparo: “Bella começou a queda lentíssima e Pedro não encontrou forças para sustentá-la, só pôde abraçá-la e i-la acompanhando até o chão. *E, com a boca colocada a seu ouvido,*

começou a narrar-lhe esta história precisa” (VALENZUELA, 1986, p.66). Possivelmente a sua quarta versão, aquela que fica a cargo do leitor desvendar a partir das reticências finais.

Ler a história de Bella e Pedro é poder identificar o entrelaçamento do íntimo, do privado, na esfera social, afinal a escritora assume uma consciência social, a qual se pode compreender a partir dos estudos feitos por Raymond Williams (2000). Há, desse modo, o entrecruzamento entre o pessoal e o social, meio utilizado por Luisa Valenzuela para desvelar os sistemas de repressão de seu país, não como uma tentativa de concertá-lo, mas de perturbar a ordem e deixar viva a memória de tempos indesejados.

Referências:

AIRA, César. La intimidad. **BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**. (Diciembre 2007 - Abril 2008). Disponível em:

<http://www.celarg.org/int/arch_publici/aira_13_14.pdf>. Acesso em: 20/04/2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORJA, Rodrigo. **Guerra Sucia. Enciclopedia de lapolitic**. Disponível em:

<<http://www.encyclopediadelapolitica.org/Default.aspx?i=&por=g&idind=746&termino=>>>.

Acesso em: 20/04/2015.

BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. **Debate Feminista**, 1998, pp. 296-314. Disponível em:

<<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>>. Acesso em: julho de 2014.

ESCRITORES. Org. **Biografía de Luiza Valenzuela**. Disponível em:

<<https://www.escriitores.org/biografias/3089-valenzuela-luiza>>. Acesso em: 20/04/2015.

LERMA, Betty Ruth Lozano. **El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano**. La manzana de la discordia, Julio - Diciembre, año 2010, Vol. 5, No. 2, p. 7-24.

LUDMER, Josefina. Literaturas Postautónomas 2.0. **Revista de crítica literaria y de cultura**, Nº 17, Julio 2007. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>. Acesso em: 20/04/2015.

MARTÍN, Rocío Medina. **Feminismos periféricos, feminismos-otros: una genealogía feminista decolonial por reivindicar**. Revista internacional de Pensamiento Político - i Época, vol. 8, 2013, p. 53-79.

MIGNOLO, Walter. Compreensão humana e interesses locais. O ocidentalismo e o argumento (latino-)americano. In: MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais**.

Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

PRAZERES, Lílian Lima Gonçalves dos. **Femininos, identidades e trânsitos em narrativas de Clarice Lispector**. Dissertação (mestrado). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: *EXO experimental org.*; Ed. 34, 2005.

SALGUEIRO, Wilberth. **O que é literatura de testemunho** (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap. Matraga). Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, jul/dez. 2012, p. 284-303.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma – A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas. **PSIC. CLIN.**, RIO DE JANEIRO, VOL.20, N.1, P.65 – 82, 2008. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 03/11/2015.

_____. O testemunho entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003.

_____. Apresentação da questão: A Literatura do Trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003.

SESANA, Laura. **Procesos de liberación: Cambio de armas Luisa Valenzuela** (Buenos Aires, 1938). Department of Classical and Modern Languages Villanova University. Disponível em: <<http://concept.journals.villanova.edu/article/view/150>>. Acesso em: 20/04/2015.

VITALE, Ángela; DOMÍNGUEZ, Florencia. **Entrevista a Luisa Valenzuela**. Disponível em: <<http://www.lecturalacania.com.ar/doc.php?doc=395>>. Acesso em: 20/04/2015.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Ediciones Península: Barcelona, 2000.

**BETWEEN THE LINES OF A HISTORY OF LOVE: THE ARGENTINE
DICTATORSHIP IN THE TALE “QUARTA VERSÃO” OF LUISA
VALENZUELA**

Abstract

This analysis is part of an ongoing doctoral thesis research, in which the bodies, voices and transits present in the work of the Argentine writer called Luisa Valenzuela and inserted in a context of political repression and authoritarianism are objects of study. Here, we focused on the short story "Quarta Versão", which is present in the book *Troca d'Armas*, by the contemporary writer mentioned above. This author lived in Argentina during the dictatorial period, known as "Guerra Sucia" (1976-1983) and had her works censored, eventually resorting to exile. This experience can be observed in titles such as *Troca d'Armas* and *Novela Negra com Argentinos*. The author chose the female voice to retell the story, from a different perspective from the official version, taking advantage to expose the systems of gender oppression and breaking taboos. Here, we try to show this critical political moment by the female and feminist voice in narrating, in the foreground, the love affair between Bella - the protagonist - and Pedro - an ambassador. In our literary criticism, we seek to observe possible contributions of the so-called "decolonial feminism" and "other feminisms" in the gender debate, inspired by Betty Lerma (2010), Rocio Martin (2013), Josefina Ludmer Gloria Anzaldúa, among others.

Keywords

Luisa Valenzuela. decolonial feminism. dictatorial period. Argentina

Recebido em: 31/03/2017

Aprovado em: 05/09/2017

O ponto de fuga dos contos de

Alice Munro Página |
118

Fernanda Ribeiro Marra³⁹

Universidade de Brasília (UNB)

Resumo

Esta escrita resulta da leitura e de uma conversa com grupo de leitoras sobre a obra *Fugitiva*, de Alice Munro. Trata-se de um livro de contos, mais propriamente, do primeiro conto do livro homônimo à obra. É sobre ele que me debruço, pois foi o que ensejou minha releitura, ou melhor, minha audição dessa obra. A experiência auditiva do texto foi que me sugeriu uma analogia visual: a do ponto de fuga. Entendo, assim, que a leitura de *Fugitiva* é uma experiência sinestésica que me possibilitou pensar a obra de Munro a partir dessa perspectiva óptica de uma aparente interseção entre duas ou mais retas que nunca se encontram. Logo, o que este texto mostra é a forma como o meu encontro com as mulheres de Munro não se dá pela identificação, mas pela diferença. Logo, esta não é uma leitura que elege e sobrepõe um modelo de mulher às demais, nem das constatações que confirmam minha aceções acerca do que é a mulher. Antes, é uma entrega aos envios de Munro, uma oportunidade de olhar para as decisões e aberturas que constituem as personagens dessa literatura e pensar, não a mulher, mas o devir.

Palavras-chave

Fugitiva. Alice Munro. Envios.

³⁹ Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás e Doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília.

Os contos de Alice Munro (2014) me surpreenderam mais na segunda leitura. Suspeito que pelo fato de ter começado a ler *Fugitiva* procurando por rotas de fuga, que o título da obra havia me sugerido, e de terminar a primeira leitura sem encontrá-las. Tentava entender o propósito de exibir as escolhas desastrosas das personagens femininas, quando percebi que alguma coisa se desconjuntava bem aí nesse viés de leitura que havia tomado para me guiar pelo livro. Em outras palavras, minha expectativa primeira havia sido frustrada. Finalizei a obra, esperei alguns dias e retornei ao primeiro conto relembrando a trama e relendo algumas passagens. À medida que cedia à leitura de forma menos ansiosa, o ponto norteador da minha leitura também se delineava. A esse ponto, vim a chamar de ponto de fuga.

O ponto de fuga é aqui uma leitura do envio e do reenvio. É uma imagem do que, na leitura, foi se revelando como irrepresentado e diferido no sentido de não ter sobre mim o efeito de uma identificação. Antes, porém, de me alongar sobre o uso desse termo emprestado da física, devo acrescentar que entendo a leitura como um encontro com esse envio que vaga, e só vaga porque houve remetimento. Ler, como concebo, é o engrenar de uma cadeia de envios que nos atravessa e reverbera conferindo sentidos no movimento, desenclausurando as formas, entrando, saindo e promovendo aberturas. Dessa perspectiva, ler é enxergar na escrita o que só o lapso dessa errância no tempo conferiu a ela e saber que não existe totalidade interpretativa que a circunscreva e compreenda. Ler é catapultar o arremesso que “se emite já mandando de volta, pois tudo começa com o envio de volta, isto é, não começa” (DERRIDA, 2007, p. 127). O que estava sempre lá, desde o instante da escrita, desde sempre, cindido pelo espaçamento da letra que é também condição para persistir no deslocamento atravessando os dias, as fronteiras, os séculos. Ler sem temer, nem se curvar a um cânone que valide e preserve a função transgressora e diferencial da obra literária. Essa atitude destemida do leitor em relação ao texto, acredito, é o que possibilita a loquacidade da ruptura, da descontinuidade. E é nesse exercício de ouvir – não a voz do logos, mas da diferença – que vai tornando possível localizar a “gratuidade”, isto é, aquilo que Haroldo de Campos designou como o aspecto de criação espontânea e genuína da obra de arte literária (CAMPOS, 2011, p. 54). Com isso, não me refiro exclusivamente aos contos de Munro (2014), mas a qualquer literatura que não se enclausure ao compromisso com a continuidade de um sistema, senão pelo engajamento do autor com o envio que perpassa suas intenções.

Assim, tendo experimentado⁴⁰ a diversa gama de personagens de Munro (2014) e observado a singularidade com que cada uma reagia às situações que se interpunham, comecei a pensar na literatura como esse espaço de tudo dizer e do envio indeterminado, na acepção derridiana do termo. Foi isso o que me fez chegar no efeito do ponto de fuga. Um efeito que oferece a percepção ótica de convergência entre duas ou mais retas paralelas, as quais – embora vistas por determinado ângulo e instante – correm em seus respectivos eixos sem nunca tocarem uma à outra. Esse ponto de aparente intersecção por onde um observador espreita um efeito de perspectiva é denominado ponto de fuga. A analogia com o efeito óptico pareceu-me interessante na medida em que reserva ao observador (ou, em minha analogia, ao leitor) essa posição que sustenta uma convergência para que a imagem (aqui pensando nas narrativas/personagens) se forme na ilusão de uma sobreposição, de um encontro.

Entendo, pois, que o deslizamento de sentidos está pressuposto no jogo da linguagem que consiste na invenção da trama. Um jogo que, por mais elaborado, só tem início com a chegada do texto a um destinatário – ao qual não se endereçou diretamente – e que poderá dialogar com esse texto à medida que vislumbra e atribui sentidos a ele. Jean-Luc Nancy (2014), discorrendo sobre a escuta, afirma que, da mesma forma como a música escrita em partituras só é efetivamente música quando executada – e, uma vez executada, ex-põe e projeta singularidades – assim também o texto literário acontece quantas vezes houver a experiência performativa da leitura. Na obliquidade⁴¹ do eu (leitor) que ouve a própria voz e

⁴⁰ Em “Poetry as Fiction”, Barbara Smith (1971) compara a experiência da leitura a uma encenação teatral em que sabemos que o ator não é a personagem, mas aceitamos a regra do jogo e nos deixamos levar pela encenação que nos propõe. Durante o processo, não nos esquecemos de que se trata de uma atuação, mas nem por isso deixamos de ser acometidos por emoções. A diferença seria que, no caso da leitura, a performance prescinde do terceiro que é o ator para ter lugar no próprio corpo do leitor. Nesse sentido é ele o palco e o corpo dessa dupla experiência de (ou no) corpo e de espectador.

⁴¹ Alexandre Nodari (2016), no texto “Quase-evento: esboço de uma antologia da experiência literária (ou: o que é fazer um programa?)”, desenvolve uma proposta de leitura do texto literário que reivindica o não-descolamento entre vida e arte ao propor que a leitura é um ato performático e que a performance, em termos discursivos, é uma experiência singular e efetiva. Nodari (2016) evoca ainda a noção de quase-acontecimento desenvolvida por Viveiros de Castro para explicitar de que forma compreende a intrusão da vida na narrativa e da narrativa como performance que, mesmo não sendo um “acontecimento histórico” é um quase-acontecimento que atravessa o tempo e o espaço a cada vez que é performado, isto é, a cada leitura (pronunciada ou não) que o faz quase-acontecer. O ponto é que o intercâmbio entre as instâncias discursivas propostas por Benveniste faz com que deixem de se alterar como na situação “natural” do discurso. Na leitura, quando dizemos eu, não somos o referente desse pronome, o referente é a personagem que não tem materialidade, mas que ganha, naquele instante, um lugar de onde se pronunciar. O leitor é esse palco onde a ficcionalidade intercepta a história sem que possa ser historicamente situada. Aquele que lê reúne nele as instâncias todas do discurso: é quem diz eu, tu e é também a não-pessoa, o terceiro de quem se fala. Nesse sentido é que a experiência da leitura é compreendida como uma experiência oblíqua, em que se diz eu, tu e ele nessa equívocidade, ou melhor, nessa quase coincidência com essas posições discursivas sem, com isso, deixar de ser aquele que lê. O instante da leitura é, portanto, segundo Nodari, o palco oblíquo no sentido dessa incisão do (contr) a-histórico, ou do estórico no eixo espacial da história no âmbito do próprio leitor. Uma intrusão que reverbera na dimensão histórica e, por mais que não se possa precisar e quantificar, imprime seus rastros naquele que lê a cada vez que a experiência se repete.

não coincide consigo, tendo em vista que o referente do enunciado que profere é um terceiro (ou vários: personagem, narrador, eu-lírico). Da mesma forma, essa minha articulação contingente e provisória de sentidos que deslizam e colidem com o texto de Munro (2014), presumo que ler é estar à escuta⁴². Conforme disse inicialmente, meu retorno àqueles contos deu-se precisamente pelo sentido da audição que não havia sido ativado na minha primeira leitura, ao que tudo indica.

Creio que minha primeira colisão no conto *Fugitiva* foi com a ressonância de um nome próprio, mais precisamente com o nome da personagem Sylvia. Trata-se de uma história que aborda a relação entre dois casais: Carla e Clark; Sylvia e Leon Jamiesson. Carla e Clark são cuidadores de animais e prestadores de pequenos serviços em uma área rural, no interior do Canadá. Carla havia trabalhado na casa do casal Jamiesson enquanto Leon, marido de Sylvia, esteve doente. Há uma diferença de geração entre os casais, sendo que o segundo tem uma vida materialmente estruturada, com profissões que nos permitem presumir as oportunidades profissionais que tiveram ao longo da vida: Leon era poeta e Sylvia professora de botânica em uma Universidade situada a cerca de 60 km de sua casa. Se as oportunidades não foram muitas, ao menos foram melhores que as que bateram à porta daquele primeiro casal.

Desde o início do conto, há uma tensão estabelecida entre esses pares. Sylvia está retornando de uma viagem que fez à Grécia após a morte do marido e pede para chamar Carla, que a ajudou com os afazeres da casa durante o estágio terminal da doença de Leon. Quem repassa o recado à moça é Clark, que, na oportunidade, entabula com a esposa uma conversa sobre cobrar determinada dívida do casal Jamiesson. Nisso, os leitores tomamos conhecimento de que Clark é um sujeito estourado e pode chegar facilmente a rompantes agressivos. A esposa atribui esses comportamentos explosivos do marido a um traço daquela personalidade irritadiça, ao que ele revida diluindo essa característica na naturalização do gênero: “homem esquentado” (MUNRO, 2014, p. 12). Sabemos que Carla lida melhor que o marido com os animais que ficam sob a responsabilidade de ambos. Ela tem afeto por eles e chega a adotá-los como animais de estimação. É o caso da cabra Flora, que se encontra desaparecida para desgosto de Carla.

⁴² Para Nancy (2014), o ato de ler é um ato de escuta na medida em que estamos invariavelmente diante de um outro dentro de nós mesmos. Não é porque a leitura se dá no silêncio que não haverá ressonância. Nesse sentido, não é possível desprezar as dimensões tempo e espaço em que essas ondas se propagam, ainda que falemos de uma temporalidade não-histórica e do espaço restrito ao corpo é preciso lembrar que esse contra-tempo atravessa a história e o dentro nunca deixa de ser permeável ao fora. A esse respeito, creio que o melhor exemplo oferecido pelo autor é a comparação com a execução de uma música escrita em uma partitura. Para aquele que lê, a música/texto acontece efetiva e primordialmente em sua mente, mesmo que não haja um único instrumento, ou voz para acompanhar essa execução.

O que, a princípio, desponta na personagem como uma extrema sensibilidade, ganha aos poucos o status de fragilidade e submissão. Esses aspectos se tornam mais evidentes no conto conforme é descrita a história de Carla e Clark. Descobrimos que o casal passou a viver junto após a fuga de Carla da casa onde morava com sua família. Nesse momento da narrativa em que a fuga é descrita, passamos a conhecer algumas nuances da personalidade de ambos: Carla diz para os pais estar buscando autenticidade ao lado de Clark e, em seguida, se depara – no instante da fuga, dentro da camionete do companheiro – com “respostas bruscas” e uma “leve irritação com a leviana animação dela” (MUNRO, 2014, p. 39). Fica patente, portanto, a relação de hierarquia que se desenhou desde o início do relacionamento entre essas duas personagens.

Quanto à dívida a que o marido de Carla se refere, aos poucos a narrativa deixa ver que se trata de um golpe idealizado por Clark com base em uma fantasia desse casal envolvendo o nome do falecido Leon. Carla contava ao marido que o velho a fazia entrar no quarto quando estavam a sós na casa dos Jamiesson e que o acamado insinuava seu desejo e ela cedia. Sequer é possível afirmar que isso tenha de fato ocorrido. Tal como leio, não se trata de dizer que sim, nem que não e promover, com isso, um tribunal para as personagens. Era a fantasia desse casal. Um envio do texto. Evidente, portanto, que ambos se excitavam e extraíam prazer com esse fetiche verbo-voyeurístico. O fato é que, com a morte de Leon, Clark vislumbra naquela narrativa uma oportunidade de extorquir dinheiro da viúva, Sylvia. Extorsão que não chegou a acontecer em virtude de outros acontecimentos que a antecederam na narrativa.

Em minha releitura, quando voltava à descrição da personagem Sylvia, e já conhecendo o seu papel naquela história, seu nome me sou mesmo como um silvo, ou um sibilo que fez dessa falsa origem vizinha da etimologia do nome próprio uma verdade para minha leitura do conto. A origem etimológica do nome Sylvia está vinculada a selva, bosque, floresta, o que me remete à relação metonímica de minha escuta: o sibilo da serpente ressoa de dentro selva, assim como a selva é, em certa medida, a serpente. Parte e todo se implicam, comutam-se. No conto, é Sylvia quem acolhe Carla quando a moça desaba em choro diante de si por já não suportar mais o marido. Não apenas a acolhe como proporciona à Carla a possibilidade de uma fuga imediata, provendo a moça de todas as condições para recomeçar uma vida “autêntica” longe do marido (MUNRO, 2014, p. 29).

Poder-se-ia pensar, a partir do diálogo entre as duas personagens e dessa imagem sugerida pela escuta do nome sibilante, nas noções de tentação e de pecado construídas em torno das leituras bíblicas que entalham nosso legado religioso judaico-cristão e atribuem à

mulher (que se faz serpente) a responsabilidade pela expulsão do homem de uma vida plena. Contudo, creio que escutar mais ainda esse nome na literatura de Munro (2014) é deixar ressoar nele não apenas o sibilo do perigo iminente, mas também o silvo da advertência que o previne a despeito do risco que ele próprio representa. Quero dizer com isso que não há exclusão de sentidos, o nome os soma e reverbera as aporias. A serpente, ouvida assim, não é boa, nem má, bem como o farfalhar da selva que ressoa fazendo-se ouvir e alertando àquele que pretende embrenhar-se sobre os riscos inerentes a ela.

Tal qual o nome está antes de um nascimento, Sylvia também ressoava muito antes que ela pudesse sonhar em não avisar sobre o aparecimento da cabra. Assim como a cobra, ou a floresta ressoam seus avisos, Sylvia já sinalizara para Carla – por outras vias e não propriamente pela linguagem – que haveria lastro e era seguro contar com ela para desabar ali. Desabar diante de Sylvia é desobedecer à lei, uma atitude desencadeada pela agência de alguém que parece vislumbrar alternativas. Com relação a essa desobediência e da linguagem como limite da representação, lembro a questão filosófica levantada por Derrida (2007) acerca de se colocar os envios em linguagem. Para o filósofo, o que remanesce é a pergunta sobre se, ao fazê-lo, é a irrepresentabilidade do envio que produz a lei, ou se é a própria lei que produz o irrepresentável pela proibição. Logo, se o choro de Carla diante de Sylvia é o resultado de envios não verbalizados que se deram entre uma e outra, leio esse choro na esteira da segunda formulação filosófica de Derrida, isto é, como uma volta, uma rasteira na lei, no limite da linguagem como representação. É o instante do (não)encontro entre as personagens que correm paralelas, isto é, o instante em que estão diante uma da outra sem tangenciarem-se, nem fundirem-se uma a outra. O instante do diálogo que se estabelece na diferença, na emissão de um corpo a outro antes do acontecimento da linguagem propriamente.

Não infiro, portanto, as palavras de Sylvia como uma indução, uma maquinação para influenciar a decisão de Carla de partir. Esta, embora não tivesse uma rota de fuga muito bem definida, mostra-se resoluta quanto a fugir da vida que levava e apresenta respostas imediatas para as questões de ordem prática apontadas por Sylvia (MUNRO, 2014, p. 30). Pela prontidão com que responde às questões de ordem elencadas por Sylvia, é como se as questões não fossem novas para ela, mas precisassem da presença dessa outra diante dela para que fossem estruturadas, postas em linguagem, verbalizadas, representadas e reverberadas para dentro de si mesma. Um envio que, como uma onda sonora, precisasse de um corpo para bater e voltar sendo confirmando.

Nesse sentido é que comparo o lugar ocupado pela personagem Sylvia com o do psicanalista, que se posta à escuta e com quem Carla estabelece uma relação de transferência.

Sylvia fala pouco e, quando fala, não tenta seduzir sua interlocutora com promessas de felicidade, tampouco tenta demovê-la de sua vontade de partir. Ela é mesmo esse outro diante do qual Carla faz furo e se desloca, dando acesso ao inconsciente. Em termos filosóficos, Judith Butler (2015) define a transferência como

[...] a cena da interpelação carregada de emoções, que lembra o outro e seu peso opressor e reencaminha o inconsciente por meio de uma exterioridade da qual ele é devolvido de alguma maneira. Desse modo, o propósito da transferência e da contratransferência não é só construir e reconstruir nossa história, mas também encenar o que não pode ser narrado e encenar o inconsciente tal como ele é revivido na própria cena da interpelação. (BUTLER, 2015, p. 75)

Tanto é assim que Carla teme o reencontro com Sylvia. Teme estar diante dessa outra que lhe dá acesso a si. Desde o início do conto, quando Carla avista Sylvia retornando de viagem torce para estar enganada acerca de do que vê: “Tomara que não seja ela” (MUNRO, 2014, p. 9). Carla não queria que fosse Sylvia retornando, talvez porque tivesse medo de que o marido levasse adiante o plano da chantagem para extorquir dinheiro da viúva. Pode ser. Mas confio mais nessa hipótese de que a moça já soubesse que não haveria alternativa para si a não ser recorrer a essa escuta que se oferecia e já acontecia pelos envios anterior à linguagem.

Carla vai. Toma o ônibus, mas não sustenta sua decisão e telefona ao marido pedindo para ir buscá-la. Antes, porém, havia pedido a Sylvia que deixasse um bilhete na caixa de correio com o enunciado: “Saí de caixa. Vai ficar tudo bem.” (MUNRO, 2014, p.33). Um lapso no envio da letra, essa sim endereçada ao marido, embora sem o desígnio explícito do remetente. Carla conta ao marido tudo o que se passou. Ele, depois de resgatá-la, dá-se ao trabalho de ir até Sylvia adverti-la para não ultrapassar novamente a fronteira que envolve a relação daquele casal. Clark quase põe seu plano de chantagem em ação, mas refreia-se. Nesse momento em que conversam na porta da casa de Sylvia, Flora, a cabra desaparecida de Carla, faz uma aparição fantasmagórica diante dos dois e apazigua o clima da conversa. Clark e Sylvia despedem-se amigavelmente com Sylvia prometendo não se intrometer mais na vida dos dois.

Dias depois, todavia, Carla recebe uma carta de Sylvia descrevendo toda a conversa com Clark, inclusive a inusitada aparição da cabra. Trata-se de outro envio com um destinatário definido e um enunciado que, deliberadamente ou não, provocou um efeito completamente outro ao de prestar satisfação a Carla, ou de se despedir mantendo um bom vínculo entre as ambas. O envio de Sylvia é sorrateiro e misterioso, a mim não me parece dissimulado. O fato é que se instala nos pulmões de Carla e a vai espetando como uma agulha

assassina (MUNRO, 2014, p. 52) que obstrui sua respiração e perfura, não seus órgãos vitais, mas o paraíso onde antes gozava com o marido na instável e reconhecida relação de poder. É certo que Carla não havia premeditado sua fuga e contava com Sylvia para cúmplice, tão certo como sabia que, se Sylvia voltasse, ela, Carla, não resistiria ao desejo não-todo de demandar seu suporte para “sair de caixa”. Leio esse envio como rastro de uma liberdade que Carla, mesmo por poucas horas, teve a chance de experimentar e perceber que ela (a liberdade), não chegaria desacompanhada. Com a autonomia, mancomunava-se a responsabilidade monumental de assumir as rédeas da própria vida, das escolhas, boas e más, e do assombro constante da possibilidade de fracasso.

A escritura de Munro (2014), a partir de então, passou a me dizer justamente disso: de aberturas, de possibilidades, do in-comum. Foi o que passou a nortear minha releitura: a da escuta das ressonâncias que passam batidas, a princípio, mas que podem fazer agir os sentidos se nos atentamos a elas. A escuta dos nomes fez ressoar os desejos e as escolhas das personagens permitindo enxergar a de-cisão de Carla de voltar para o marido como uma opção pelo gozo conhecido, ou pelo medo de não mais gozar, ou pela falta de confiança em si mesma de conseguir gozar em outro lugar que precisaria ser construído por ela. Covardia? Não sei. Afinal, não havia nenhuma garantia de que ela conseguiria proporcionar a si mesma essa outra alternativa, ou de que conseguindo, pudesse enfim ser mais feliz. Simplesmente não me parece ser esse o ponto. O que havia era desejo, incertezas e a assustadora possibilidade de um recomeço a ser inventado. E esse é um movimento que Carla havia começado com o drible da linguagem no bilhete deixado ao marido (“saí de caixa”), o lapso, a lógica não-toda, do gozo que não cabe no simbólico, que transborda a representação e que faz da mulher “um lugar onde nada (ou tudo) pode ser dito” (ÁLVARES DA SILVA, 1995, p. 147). O ponto, ao que parece, está mais para a demarcação da encruzilhada, com a chance, inclusive, de retroceder.

As regras, as leis, a hierarquia e o poder reúnem-se sob a lógica universalizante do Um⁴³ em que os acordos são tácitos e regidos pelo simbólico, a exemplo do código de conduta que estava posto entre Clark e o marido de Sylvia, Leon. Leon, o rei da selva, se assim

⁴³ Segundo Maria Escolástica Álvares da Silva (1995), ao afirmar que a mulher é não-toda, Lacan o faz dentro de uma formulação que compreende a comunidade humana a partir da lógica masculina, isto é, aquele que detém o falo, logo, é completo, Uno e precisa vigiá-lo para não perdê-lo. Em termos simbólicos, seria essa a lógica sobre a qual se funda a humanidade e que a governa em termos de poderes e instituições, inclusive a linguagem. A lógica não-toda não está circunscrita nessa lei do Um e isso caracterizaria um modo de ser distinto. Se a mulher (que não existe nesse sentido de ser irredutível a uma identidade e, portanto, não haver uma comunidade feminina que é Una sob a regência de um significante) participa do mundo fálico como falante, há algo Outro que nela se manifesta, não pela linguagem, mas “pelos efeitos que provoca no ser falante” (ÁLVARES DA SILVA, 1995, p. 149).

quisermos dar outra chance à etimologia, está morto e talvez seja pelo fato de seu nome sobreviver a ele que Clark hesita, mas decide não chantagear Sylvia com a história do assédio, quando vai até a casa dela. Não é em respeito a Sylvia que Clark não leva seu plano adiante, afinal, ele não se sujeita a ela. Ao contrário, ele a intimida com seu corpo de homem, à noite, à porta de sua casa. Todavia, é em nome desse código de condutas morais em consonância com a lógica generalizante do Um que Clark refreia seu ímpeto. Embora morto, a casa de Sylvia é ainda o território de Leon. A honra viril do nome do homem que sobrevive a ele nos outros que o portam. O nome precede o sujeito, inscreve-o no simbólico e o perpassa. Acatar o nome é submeter-se à linguagem e aceitar ser substituído pelo significante da própria ausência. O nome, como aforismo que é, porta a contradição de fazer emergir o sujeito ao mesmo tempo em que lhe dá a morte, a certeza da finitude. O sujeito é precisamente nessa aporia que o reúne e desconjunta, no saber que o nome confere sua singularidade, mas também sobrevive a si (DERRIDA, 2008). O nome sobrevive ao sujeito, ressoa. E seu aforismo consiste, simultaneamente, nesse portar e suspender a morte:

Aquele que recebe um nome sente-se mortal ou morrendo, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e assegurar sua sobrevivência. Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e ao mesmo tempo sentir-se morrer. Já morto por estar prometido à morte: morrendo. (DERRIDA, 2011, p. 42-43)

Retomando com as personagens femininas, entendo que o momento de Carla com Sylvia, quando a primeira decide partir, é o momento em que a moça está diante da alteridade que a possibilita rasgar sua rotina esgarçada e a permite vislumbrar o encadeamento de outras possibilidades para si. Em seguida, sozinha, no ônibus, Carla está diante dessa abertura que dá para o vazio, onde tudo e nada pode ter lugar. O vazio que é tão instigante quanto aterrador e que se impõe diante dela exigindo uma posição. Carla retrocede. Escolhe atar-se novamente à conhecida lógica do Um, onde goza sendo o animal sacrificial do marido que, um dia, conforme sentenciara sua mãe, irá “partir seu coração” (MUNRO, 2014, p. 35). Isso também está nela. O enunciado da mãe, como uma sentença, uma lei a que não se deve escapar, costura sua abertura para que Carla a cumpra.

O ponto nerval do conto de Munro (2014), tal como o leio e ouço, é esse momento em que flagramos o âmbito da agência da personagem que, tendo começado a escapar do jugo/jogo do Um, opta por retornar a ele e se resignar à lei. Parte da beleza do conto está em mostrar o ônus de cada escolha e o limite do sujeito para lidar com a oportunidade de fugir. Voltar a viver com o marido, no entanto, não restitui a Carla o gozo que tinha com ele antes de recorrer a Sylvia. Sylvia é professora de botânica, o nome de Flora (dá-lhe envios!), a

cabra desaparecida de Carla, também ressoa para ela com familiaridade. A carta de despedida que Sylvia envia a Carla contando sobre a visita de Clark e a aparição mágica de Flora arremessa os sentidos acerca desse nome evocados pela professora. Ainda que sem a intenção deliberada de alertar, o envio de Sylvia faz com que a moça tome ciência simultaneamente do reaparecimento e do desaparecimento definitivo de seu animal de estimação. Mais, muito mais, esse envio atravessa uma agulha por dentro de Carla por confirmar de maneira incontestante aquilo de que seu marido é capaz.

Não creio ser possível afirmar que Sylvia maquinava alertá-la sobre o marido com a carta. Não me parece carregada de intenções que quisessem dar ciência ou prevenir a moça quanto ao marido. Até porque, Sylvia não sabe que Flora não voltou para casa. Como elas não se falaram após o ocorrido e Sylvia havia prometido a Clark não intervir mais, parece-me que a carta foi a forma que Sylvia encontrou para dizer que estava tudo bem entre elas, que não havia rancor de sua parte por Carla ter desistido da fuga que ela havia ajudado a concretizar. Além disso, o mais interessante nesse modo de ler a intenção de Sylvia ao escrever a carta é que o gesto expõe o vínculo que se estabeleceu entre as duas mulheres não pela identidade, mas pela diferença. Dessa forma, retornamos aqui à imagem do ponto de fuga.

A relação entre ambas não é hierárquica. Sylvia não reclama, nem exige nada. Seu tom não é de quem está com raiva pela ingratidão da outra a quem havia proporcionado uma oportunidade de escapar do marido agressivo. Ao contrário, é um tom cordial e até amoroso, de quem respeita a decisão tomada por essa outra que é diferente de si. A carta de Sylvia é um ponto de fuga, assim como o é o momento em que Carla a vê chegar de viagem. Pontos exatos e identificáveis dos momentos em que essas paralelas se aproximam e parece que se cruzam, mas não se tocam efetivamente. É o tom do reconhecimento da diferença que as põe diante uma da outra sem que, para isso, seja preciso que uma prevaleça anulando a outra. Suas somas não fazem Um, mas “cada um e algo mais” (NANCY, 2000, p. 260). Mais ainda: as faz, cada qual a seu modo, fugitivas da lógica unária.

Logo, o que importa, de fato, são os envios, os endereçamentos e a disseminação que resulta desses movimentos. Importa efetivamente o dizer. Ao escrever a história do reaparecimento de Flora, Sylvia dava notícia de seu desaparecimento e provavelmente de sua morte, já que a cabra nunca voltara para Carla. Mais uma vez, apresenta-se, no conto, o nome como aforismo que porta o início e o fim, o início no fim: vida-morte. A instância que permanece, mesmo com o fim do mundo do outro e início do mundo do eu. Nesse caso, o eu é Carla, a destinatária da carta assinada por Sylvia que passa a portar o peso do nome de Flora.

Ao presumir a morte da cabra, Flora passa a estar com ela mais do que nunca, pois é ela, Carla, quem porta seu nome e sua morte.

A moça não será mais a mesma, nem após a fuga, nem após saber do que o marido é capaz. Desse ponto de vista, creio que Carla não deixa de ser uma fugitiva, mesmo depois de abandonar a própria fuga. O ponto de fuga, portanto, é o lugar para onde convergem sem subsumir as personagens de Munro (2014). O que existe é a convergência ao ponto onde nunca se encontram, mas se tangenciam. O que existem são singularidades fazendo furo na lógica generalizante.

Comentei inicialmente sobre a compreensão da literatura como envio e destaque que ao longo da obra de Munro (2014) estão dispersos exemplos de como o envio da letra reverbera inconclusa e indefinida. Levando em conta apenas o conto *Fugitiva*, temos: o chamado de Carla por Sylvia, o bilhete de Carla ao marido e a carta de Sylvia a Carla. Endereçamentos que precisam ser escutados no movimento da trama, pois essas emissões não param em seus respectivos destinatários. Em minha leitura acerca do nome de Sylvia, a exemplo do animal sibilante, o som que ele emite não tem a função de alertar contra o perigo, mas pode assim funcionar se o som puder ser escutado, se o envio chegar a ser lido. Os sentidos deslizam pelas aproximações e formam esses efeitos de significado que a atividade da leitura possibilita. E a leitura não se limita a um percurso em linha reta entre o que foi escrito pelo autor e a instância do leitor. Em nota, Nodari (2016) destaca que a esse percurso somam-se “as seguidas performances, ao menos as públicas, de um texto (crítica, tradução, adaptação, etc.) [que] vão mais ou menos (e não sem conflitos) ‘aderindo’ à ficção” (NODARI, 2016, p. 2).

O lapso do bilhete não deixa de ser um envio de Carla, da Carla aborrecida com a relação hierarquizada, com o formato do casamento enquadrado. O conto é o maior entre arremessos, pois os abriga. Nele, estão os envios das personagens (cartas, bilhetes, atos falhos) e as próprias personagens, está o narrador e estão as suposições da autora acerca da comunidade linguística e cultural para quem escreve. Haja vista o rastro dessa latinidade dos nomes próprios, sobretudo o de Sylvia, que permite cotejar a referência ao mito bíblico da serpente (detectada pelo ruído do nome) com as ações da personagem. O que pode ser inferido dependerá dos outros fios dos quais se tece a leitura do conto, mas destaco que essa associação é possível porque já existia em outros contextos e, por isso, enovela o texto quando da minha leitura como escuta.

Observo, por fim, que em todos os contos de *Fugitiva*, ficam estabelecidos contrapontos entre, pelo menos, duas personagens femininas que ocupam diferentes posições

nos contos: patroa e empregada, mãe e filha, cunhadas, mãe biológica e mãe adotiva, irmãs, amigas, são reiteradas as diferenças de perspectiva e da maneira de reagir ante o que está posto para cada uma. Munro (2014) não alivia o cenário para nenhuma delas. Na paisagem canadense, ao mesmo tempo erma e vascularizada por estradas que parecem não ter fim, quase tudo se passa no movimento, no deslocamento pelo vazio que replica, nessa dimensão espacial, a imagem do envio sem destino definido, dos encadeamentos e dispersões. É assim com Carla, no ônibus, com Juliet, no trem, com Grace, no carro, com Robin também no trem, com Delphine e Eileen que, no conto emblemático sobre essa ideia de arremesso e dispersão, viajam, no mesmo carro, para se desfazer dos restos incinerados de um bebê guardado há anos e cujo nome a irmã viva precisa carregar.

A paisagem urbana chega a ser ainda mais perturbadora na medida em que o tamanho reduzido das cidades do interior do Canadá parece ser o ambiente propício para fazer prosperar maledicências, ainda mais sobre uma mulher. Nas bifurcações que se apresentam às mulheres dos contos de Munro (2014), há consequências decisivas com que lidar para o resto da vida. As escolhas podem não ser da ordem da consciência plena, de quem dispõe de todos os elementos diante de si e pode avaliar o melhor caminho. No entanto, a vida está diante delas, exigindo um movimento, um passo para trás ou adiante pelo qual se responsabilizem. As decisões, ao que me parecem, são mais no sentido de oferecer respostas para a pergunta: “onde quero/posso gozar?”. A isso, entendo que respondem ressoando desencontros, devindo mulheres com a singularidade de seus respectivos envios.

Referências:

ÁLVARES DA SILVA, Maria Escolástica. A mulher não existe. In: **Ideias de Lacan**. São Paulo: Iluminuras, 1995. (p. 147-153)

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DERRIDA, Jaques. Envoi. In: *Psyche. Inventions of the other*. v.1. Stanford, California: Stanford University Press, 2007. (p. 94-128)

_____. Aphorism countertime. In: *Psyche. Inventions of the other*. v.2. Stanford, California: Stanford University Press, 2008. (p. 127-142)

_____. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MUNRO, Alice. **Fugitiva**. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Globo, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Tomás Maia. Portugal, Lisboa: Veja, Limitada, 2000.

_____. **À escuta**. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

NODARI, Alexandre. “Quase-evento: esboço de uma ontologia da experiência literária (ou: o que é fazer um programa?)”. Comunicação apresentada no Seminário Performar a literatura. Pesquisas para uma redefinição do literário. UFPR, 8 e 9 de dezembro, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/30272108/Quase-evento_esbo%C3%A7o_de_uma_ontologia_da_experi%C3%Aancia_liter%C3%A1ria. Acesso em: 24-06-2017.

SMITH, Barbara. **Poetry as fiction**. In: *New Literary History*, v. 2, n. 2. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1971. p. 259-281.

THE VANISHING POINT OF ALICE MUNRO'S SHORT STORIES

Abstrac

This writing results of a reading and a conversation among a group of readers about the book "Runaway", by Alice Munro. This paper has focused on the reading of the first story because it has induced my second reading of the book, which I prefer calling a hearing. It is curious that, as a hearing experience, the story brings me a visual analogy with the vanishing point. Thus, I understand this reading as a kinesthetic experience which has provided me thinking of Munro's work of art from this optical perspective which consists on showing an apparently intersection among two or more lines that never touch one another properly. As a result, this paper presents how my meeting with Munros' women has not the meaning of identification. It happens, otherwise, because of the differences. In addition, it is not a reading that chooses and overlaps an ideal, or a model of woman, neither is it an acknowledgement that confirms my judgments. Instead, it is a kind of a surrender to Munros' adressings, an opportunity to look at the decisions and openings which her characters are made of.

Keywords

Runaway. Alice Munro. Sendings.

Rap e conscientização: o legado de Paulo Freire no hip-hop cearense

Charlie D. Hankin⁴⁴
Princeton University

Resumo

Este trabalho se propõe a analisar a retórica do rap de Fortaleza no contexto da filosofia de Paulo Freire da “pedagogia do oprimido” para elucidar a relação do rapper com as comunidades. Partindo de uma pesquisa etnográfica realizada com vários rappers moradores dos bairros periféricos de Fortaleza e incorporando uma análise das letras e da articulação entre política e estética nos raps, examina-se como os rappers constituem uma pedagogia alternativa para suas comunidades: um discurso realizado pelo oprimido, para o oprimido e com o oprimido. Para essa compreensão, avalia-se como as performances de hip-hop podem criar espaços de união e aprendizado dialético entre cantor e público. No ato performativo de pronunciar o mundo, o rapper o transforma, virando orador e educador para o público e mostrando a capacidade da cultura de hip-hop de mudar a vida das pessoas, oferecer alternativas à violência, criar comunidades e redes contra-hegemônicas e desconstruir as assimetrias de poder centro-periferia, tanto na geopolítica quanto na geografia urbana.

Palavras-chave

Hip-hop. Rap. Pedagogia. Paulo Freire. Ceará.

⁴⁴ Doutorando na Universidade de Princeton, Estados Unidos. Essa pesquisa foi realizada com o apoio de uma bolsa de Fulbright/CAPES. Um agradecimento de coração a toda a galera linda de Fortaleza que ajudou nela, sobre tudo Andréia Turolo, Lia Leite, Lucas Rozzoline, Erivan Produtos do Morro, Lenny, Pedro Vilão, Nego Galo, Preto Zezé, Coro MC, André GDS, Lesivo MC, Padêro MC e Carolina Rebouças. Uma versão anterior desse trabalho foi apresentada no IV Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-Brasileiras em Teresina, Pi, Brasil em 2015.

“O hip-hop não é religião mas salva.”

(Erivan Produtos do Morro)

Existem diversos estudos que se propõem a entender o hip-hop, cultura afro-diaspórica originária das periferias de Nova Iorque na década de 1970, como ferramenta pedagógica (e.g., PARDUE, 2004; ALIM, 2011). Poderia destacar-se mais, porém, a índole didática dessa cultura em si. Os quatro elementos de hip-hop – o *break*, o grafite, o DJ e o rap – constituem uma pedagogia alternativa, voltada sempre à comunidade, que lida com experiências vividas para estimular o pensamento do leitor-ouvinte e lhe oferecer meios para sair do ciclo da violência e marginalização. O presente trabalho parte de uma pesquisa etnográfica realizada em Fortaleza em 2015 e toma como foco a manifestação musical e literária da cultura hip-hop representada pelo rap. O rap é um gênero híbrido que vincula poesia com música – como faz o repente, por exemplo – para empoderar o oprimido num discurso de libertação e conscientização. Na retórica e no conteúdo das suas letras, na articulação delas com a música (ou “batida”) e no show, o rapper realiza uma performance de “pedagogia do oprimido” que harmoniza com o pensamento de Paulo Freire, sobretudo encontrado em seu livro do mesmo título (1968).⁴⁵

Cabe destacar que a cultura hip-hop, tanto no seu surgimento nos Estados Unidos quanto na sua chegada ao Brasil na década de 1980, ligou-se ao movimento da negritude (ROSE, 1994; PARDUE, 2004). Apesar do papel importante de caribenhos e porto-riquenhos desde seu início, o hip-hop foi etiquetado um movimento dos afro-americanos dos Estados Unidos e, subsequentemente, dos negros do Atlântico (GILROY, 1993). Não obstante, com o crescimento do rap latino e latino-americano nas décadas 1980 e 1990, o laço do rap com a negritude diminuiu, abrindo caminho para artistas de outras etnias participarem do discurso e abordarem temas cotidianos da periferia em geral, como a violência, a pobreza e a discriminação (TICKNER, 2008, p. 124). O hip-hop nunca perde o traço do discurso racial que representa a posição marginalizada do negro na sociedade e o legado da escravidão (CARVALHO LOPES, 2009, p. 377), mas a questão da raça será substituída pela de um status compartilhado de marginalização econômica (BAKER, 2005, p. 391). No Ceará, onde a influência africana não é tão visível quanto em outros estados nordestinos como, a exemplo da

⁴⁵ Segundo um rapper entrevistado, existe até uma lenda que conta que o rap surge no Ceará: um norte-americano viaja pelo interior, ouve um repentista e volta para os Estados Unidos para inaugurar o rap. Certamente existe um paralelo entre o repente e o rap, e até o repentista às vezes chama seus versos de raps.

Bahia, de Pernambuco e do Maranhão, o hip-hop lida não somente com o movimento dos negros, mas com os movimentos sociais e o ativismo na sua pluralidade.

O funk carioca, fenômeno cultural relacionado com o rap, surge nas periferias do Rio de Janeiro de maneira análoga ao hip-hop na década de 1980, mas logo se populariza e, segundo vários rappers entrevistados, perde seu discurso socialmente construtivo. Ironicamente, talvez seja graças ao funk que o rap consiga manter seu discurso; quando as letras do funk se banalizam, os cantores “de consciência” unem-se ao movimento hip-hop. No Ceará, onde já existe uma forte tradição de militância, o discurso do rap aborda desde seu surgimento, na década de 1990, temas sobre violência, injustiça social, desigualdade e marginalização. É importante destacar que o rapper cearense não busca alianças com forças políticas partidárias, visando a independência do movimento. Porém, toda mensagem crítica e construtiva direcionada às massas vira um discurso político em si mesmo. O rap não só procura mostrar a realidade, senão também explicá-la, transformar as experiências vividas das pessoas em lições para a juventude. É nessa produção epistemológica que o rap vira um mecanismo pedagógico.

No seu livro *Pedagogia do Oprimido*, escrito em 1968 e publicado no Brasil em 1974, Paulo Freire ensaia uma pedagogia revolucionária que procura apagar a contradição opressor-oprimido mediante a educação. Significativamente, essa contradição não se refere somente à relação mestre-escravo de Hegel, mas também à operação hegemônica do poder, o que podemos chamar de hegemonia cultural (GRAMSCI, 1971). Freire propõe uma conscientização do oprimido que o levaria a reconhecer suas condições de vida e lutar contra a violência dos opressores para afirmar a “vocação ontológica do homem de *ser mais*” (FREIRE, 2007, p. 60). O oprimido, porém, encontra-se numa situação limite que impede seu direito de sonhar com um futuro melhor. A pedagogia de Freire propõe, assim, uma libertação desse impasse ideológico na práxis libertadora da “reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (FREIRE, 2007, p. 42) que se manifesta na “pronúncia do mundo” (FREIRE, 2007, p. 192). O hip-hop vai operar justamente nessa dialética entre reflexão e ação: é arte que faz pensar, ação que busca pronunciar a realidade para estimular reflexão sobre ela. Em entrevista, um rapper cearense afirma: “Eu adquiro conhecimento para eu poder passar na música”⁴⁶. É nessa tomada de consciência que a pronúncia do mundo torna-se uma atividade revolucionária e o MC, educador. Quando o rapper sobe no palco, assume o papel

⁴⁶ Os nomes dos rappers entrevistados foram ocultados nesse texto para proteger o anonimato deles.

de porta-voz para sua comunidade. Adota assim a responsabilidade do ser público de “representar” as massas, segundo uma rapper entrevistada:

Porque por ser um ser público, você representa uma massa e você representando você tem que ter um cuidado também com o que você fala, com o que você faz. Eu procuro me preocupar com isso, porque a partir do momento em que você sobe no palco, você não é você, você é porta-voz do outro.

Sintetizando reflexões sobre suas experiências, a rapper busca conscientizar as massas ao mesmo tempo que ela se conscientiza. Fabrica, nesse sentido, um sistema de educação alternativo e contra-hegemônico para a juventude da periferia. O rapper vira intelectual orgânico, isto é, alguém não da classe da *intelligentsia* e sim das próprias massas que chega a liderá-las (GRAMSCI, 1971). Segundo outro rapper entrevistado, “Não existe um saber maior, existem saberes diferentes. Saberes diferentes são complementares”. O sistema normativo de educação privilegia um tipo de saber sobre outros, deixando de lado o jovem da periferia. O rapper procura corrigir essa assimetria em proporcionar à juventude marginalizada um sistema de educação derivado da sua vida cotidiana. Assim, o que ensaia o rapper é algo relacionado a uma hermenêutica do cotidiano (YOKA; PASCHALIDIS, 2015).

Embora o MC seja educador e as massas educandos, a sua relação é sempre dialógica e horizontal. O aprendizado de cada pessoa e as experiências que ela tem vivenciado podem servir para os outros aprenderem. O rap exemplifica assim o conceito de Freire de uma pedagogia forjada “*com* [o oprimido] e não *para* ele” (FREIRE, 2007, p. 34). Essa ideia marca uma divergência com a filosofia marxista-leninista da revolução, na qual a classe da *intelligentsia* teria o papel de realizar a tomada de consciência das massas. Em Freire, as próprias massas aprendem se educando, sempre em diálogo:

O *eu* dialógico [...] sabe que é exatamente o *tu* que o constitui. Sabe também que constituído por um *tu* — um não-eu —, esse *tu* que o constitui se constitui, por sua vez, como *eu*, ao ter no seu eu um *tu*. Desta forma, o *eu* e o *tu* passam a ser, na dialética destas relações constitutivas, dois *tu* que se fazem dois *eu*. (FREIRE, 2007, p. 192)

Outra maneira de conceituá-lo seria no contexto do pensamento de Mikhail Bakhtin sobre o “eu dialógico”, no qual o *eu* se constitui só em relação (linguística) com o outro (BAKHTIN, 1981). Isso não implica, porém, uma relação de diferença mutuamente constitutiva, senão um *eu* no que, por natureza, “el vínculo se presenta dentro del mismo yo, sin que ello comporte su asimilación (HERNÁNDEZ, 2011, p. 28). O rapper se constitui em diálogo com o ouvinte e o ouvinte torna-se sujeito enquanto dialogar com o rapper.

A libertação, segundo Freire, só é forjada na comunhão de um aprendizado mútuo e dialético, sem nenhuma assimetria de poder entre educador e educando:

A comunhão provoca a co-laboração que leva liderança e massas àquela “fusão” a que se refere o grande líder recentemente desaparecido. Fusão que só existe se a ação revolucionária é realmente humana, por isto, simpática, amorosa, comunicante, humilde, para ser libertadora. (FREIRE, 2007, p. 197)

Freire busca transformar o mundo mediante a educação, permutando violência por amor. Contrariamente a Franz Fanon (1961), cujo discurso de descolonização do oprimido baseava-se na frase, “les derniers seront les premeirs” (“os últimos serão os primeiros”), Freire fomenta uma luta para dismantelar por completo a contradição opressor-oprimido, não simplesmente invertê-la. A pedagogia do oprimido busca mudar a ideologia: descolonizar a mente, tanto do opressor quanto do oprimido, para acabar com a contradição entre eles. Nesse sentido, Freire antecipa o mais tardio pensamento descolonialista sobre o oprimido *vis-à-vis* a chamada globalização, por exemplo, na “colonialidade do poder” e na “colonialidade do saber” (LANDER et. al., 1993), teorias que se referem ao traço do colonialismo nas assimetrias atuais no poder e na epistemologia. O rap completa um gesto descolonial através da articulação entre poesia e música, política e estética, elementos que se sobrepõem na performance para fomentar uma pedagogia do oprimido.

Um dos maiores objetivos dos rappers como pedagogos é o de empoderar as massas marginalizadas. Nas palavras de um rapper entrevistado, “A maior parte do povo tá na favela, mais a maior parte do povo não tem prazer de estar na favela. O rap é achar que estar na favela é bom”. Em suma, o rap busca re-significar a favela de maneira positiva (CARVALHO LOPES, 2009), afirmar que o favelado também tem direito de viver e sonhar. O rapper não só desmistifica as assimetrias de poder que levaram à situação-limite do favelado, mas oferece uma alternativa:

Então a gente tenta realmente orientar os jovens que não entrem nessa armadilha do sistema. Essa armadilha, ela foi preparada. É o que eles querem. Eles querem que os jovens da periferia venham pra cá fazer merda. Os policiais já estão armados aqui esperando para metralhá-los, literalmente. É para matar mesmo. É cruel [...] Outros jovens já olham para nós e falam: “Porra, existe uma alternativa, realmente existe um caminho. Esses caras estão inseridos hoje na sociedade sem deixar de ser eles mesmos”. Realmente somos representantes da juventude da quebrada e somos bem vistos dessa forma. Ou seja, muitas vezes os jovens nem acreditavam nessa possibilidade. Eles começaram a perder a esperança de que eles poderiam ser aceitos. A sua própria identidade é negada.

O rapper entrevistado aqui explica o ciclo da marginalização e como o jovem da periferia acaba jogando o papel que o sistema lhe outorgara, o de delinquente. O MC, que também enfrentou essa marginalização, oferece uma saída na fomentação e manifestação

cultural, o que representa um objetivo positivo. O gesto descolonial do rapper reafirma a identidade negada ao favelado. Numa sociedade violenta e destrutiva, o hip-hop proporciona à juventude a possibilidade de sonhar, se conscientizar e *criar* algo, tanto para si mesmo quanto para sua comunidade.

O rapper compreende sua posição na dialética reflexão-ação e usa seu capital social (de ser morador da comunidade que compõe o público) para educar as massas e empoderá-las:

Eu ia trabalhar na minha comunidade, cara. Porque eu queria ser visto na comunidade não só como um cantor de rap, como um cara que canta música. Eu queria ser visto na comunidade como um cara que se superou e tá afim que o restante que estão se superasse também [...] Eu queria frequentar mais meu bairro e assim, trocar ideia mais com a galera. Porque eu sei que é uma galera que se mata, tá entendendo. Eu queria poder chegar na casa deles, “meu irmão, a gente pode ter uma reuniãozinha?”

Perfila-se aqui o papel do rapper como educador na comunidade e se destaca a responsabilidade do rapper de levar uma mensagem de paz e superação. Embora o discurso do rapper esteja voltado sempre à comunidade, a mensagem que leva pode soar também no âmbito global. Efetivamente, a dimensão simultaneamente local e global do hip-hop já tem sido observada em vários contextos (FERNANDES, 2007; TICKNER, 2008). O trabalho pedagógico do rapper alcança a “periferia global” servindo de “grito de liberdade [...] e esperança” para os indignados e marginalizados do mundo:

No nosso coletivo, ele só deu certo porque a nossa estratégia nunca foi orientada pro mercado. A gente sempre orientou o nosso trabalho pra comunidade. [...] A gente tem esse sonho coletivo de mudar a realidade dos jovens da periferia.

Vários dos rappers entrevistados expressaram a importância de se desenvolverem nas comunidades, não só para ensinar senão também para aprender. Esse conceito harmoniza com a “fusão” entre liderança e massas perfilada por Freire na sua *Pedagogia do Oprimido*.

Com esses objetivos, o rapper coloca seu discurso em cima de um *background* ou “batida” musical, articulação entre literatura e música que traça uma relação dialética entre política e estética. O pensador francês Jacques Rancière (2004), contrariamente ao debate entre Sartre e Adorno (1947; 1962) sobre a “arte engajada”, propõe que a política sempre cria sua própria estética e, inversamente, a estética sempre se politiza. Embora o rapper não seja explicitamente politizado, a articulação do texto com a música sempre representa uma experiência política no momento de ouvir a canção. Por exemplo, na canção “Música de pedra” (*A Vida é Muito Boa Meu Chapa*, 2009), o rapper e produtor Erivan Produtos do Morro utiliza um *background* de violão com guitarra elétrica, melancólico e em tonalidade menor, mas com alguns sons vocalizados que criam a sensação de otimismo ou da

possibilidade de um futuro melhor. Com o objetivo de “levantar o autoestima do cara”, o rapper encoraja o ouvinte a procurar uma saída ao consumo do crack:

Depois de um dia cansativo,
Hip-hop é o ar que respiro,
Eu mando um salve pra quebrada e
Agradeço por estar vivo!
Comprei uma caneta,
A arma perfeita,
Atiro em sua mente,
Uma rajada de escopeta
Eu olho pra mim mesmo,
Começo a perceber,
Como o tempo passa rápido,
Melhor não se envolver
Eu só queria que você
Encontrasse uma saída,
E só por causa da pedra,
Queria tirar sua vida!
Quantos, tantos já se foram,
Ainda bem que cê num foi,
Fiquei triste pra caralho quando soube da história,
A corda no pescoço não é a solução:
você magoa sua mãe com essa ideia louca!
Levante a cabeça, tá na hora de mudar!
Organize sua vida, saiba aonde quer chegar!
Quanto tempo já passou? O que você fez de bom?
Eu chego a você através desse som!

Nessa canção auto-reflexiva, Erivan descreve o hip-hop como ar metafórico: algo que dá vida, o que seria diametralmente oposto ao crack, que tira vida. A caneta, metonímia do ato de escrever, representa uma “arma perfeita”, quer dizer, uma arma que muda a vida das pessoas, não que a acaba. Erivan assim estimula o pensamento do ouvinte para que ele reconheça a importância de ter uma meta, um projeto de vida para sair de uma realidade dominada pelas drogas e a violência. O tempo vai passando, ensina Erivan, e você tem sempre que se interrogar: “o que você fez de bom?” A estética de “Música da pedra” é agradável e suave, reforçando a mensagem otimista – e até utópica – para o ouvinte e devolvendo-lhe meios para realizar seus sonhos. Ele não é culpável das suas condições de vida, mas é sua responsabilidade se adiantar e manifestar seu direito de sonhar. Embora o conteúdo dessa canção de Erivan não seja político, seu efeito é transformar o ouvinte em ser político. Quer dizer, uma manifestação estética leva a uma experiência política. Em outubro de 2015, Erivan teve a oportunidade de fazer um show no Mirante da sua comunidade, o Castelo Encantado (um evento patrocinado pela revista *Vós*, chamado a “Feira Massa”). O rapper encerrou o show dizendo: “Sou a voz do Castelo, o Castelo ainda tem voz!”.

Na “Mostra de Música Petrócio Maia” (25-31 de julho de 2015), um festival competitivo no qual Erivan participou – e venceu – os artistas de hip-hop também levaram

uma mensagem de empoderamento para suas comunidades. Realizado na Praia de Iracema, ao lado de um dos bairros mais ricos de Fortaleza e patrocinado pela Prefeitura, o festival constou de 36 bandas de música independente que competiam por um cachê e a oportunidade de tocarem em shows em outros estados. Das 36 bandas, só dois grupos de rap participaram, o próprio Erivan e Padêro MC, ambos selecionados como finalistas. Devido à pouca visibilidade que o rap tem nos meios de comunicação, o simples fato desses rappers poderem participar (além de serem finalistas) representa uma vitória para o rap cearense num espaço que normalmente o exclui.

Centenas de membros da comunidade do rapper Padêro MC a Barra do Ceará – uma das comunidades mais violentas de Fortaleza – assistiram o show intitulado “Um novo dia pela paz e pela vida”. Esse grupo se juntou aos outros espectadores (que compunham um público cuja maioria era de classe econômica mais alta) numa curtição mútua, fenômeno que tem sido chamado *mixité sociale*, a mistura de grupos sociais que normalmente não se articulam (LAFARGUE DE GRANGENEUVE, 2006). Assim a performance do Padêro não somente serviu para empoderar o oprimido, bem como para educar o opressor ao demonstrar a capacidade da periferia de fomentar cultura e união. Juntando curtição e aprendizado, Padêro tomou as experiências e os “erros” que ele tem vivenciado e cometido como ponto de partida para extrapolar da realidade ao aprendizado e do aprendizado à mudança na sociedade. Ele abriu o show dizendo assim:

Boa boa noite [...] Só quero dizer para vocês, que se falarem para vocês, que você não é capaz, lute até o fim. Tem um ditadozinho aí que diz que pau que nasce torto morre torto. Na verdade chapa, eu mostrei o contrário. Vários já mostraram o contrário, deram a volta por cima. Se alguém falar para você que você não é capaz, mano, use isso como energia. Vença as barreiras, as dificuldades, seja mais você, chapa. É por você, pelo amor que você tem aos seus filhos, sua família, lute pela paz, pela vida! Padêro MC está na casa, te trouxe pra vitória, irmão.

Consciente da sua posição de porta-voz para a comunidade, Padêro cita sua própria experiência no crime e sua luta para sair dele para servir de lição para a juventude. O próprio Padêro passou pelo processo de alfabetização e letramento a fim de poder compor suas letras de rap, já adulto.

Na sua canção “Bandeira Branca” (2015), ele busca empoderar e afirmar que o jovem da periferia é capaz de cultivar paz e vida, apesar de um sistema que o marginalizara e uma falta de “sensibilidade” na política:

Se tá rocheda, levanta a mão e diz: satisfação
Tamos juntos, vocês por mim e eu de coração
Sou por vocês.
Nesse aspecto eu já fui freguês
Fiz muita coisa errada, mas passei dos 16.

Eu me incomodo de ver a juventude se matando
As mães chorando
Sentimento humano se acabando
É o novo mundo, eita mundo, pode melhorar
Não financeiramente, mas a paz em primeiro lugar.

Os governantes já perder[am] a sensibilidade
Por ganância, esquecendo das prioridades
Saúde e segurança é só caô
Mas a TV mostrou que o gigante acordou
O encanto se quebrou, sabe quem tava lá
Periferia tem a força quando quer lutar
Patriotas cidadãos exigindo um respeito
A raça Brasil, ninguém segura a voz do gueto.

Nos últimos versos, Padêro executa uma chamada à ação: a periferia tem uma força que “ninguém segura” somente “*quando quer lutar*” (ênfase minha). O oprimido só conseguirá se libertar se conscientizando em comunhão. Efetivamente, enquanto Padêro desce do palco, volta a ser mais um membro da sua comunidade, engajado numa luta coletiva pela paz e pela vida. E mais: Padêro faz uma equivalência nesses versos entre periferia, patriotas, cidadãos e “a raça Brasil”. Ou seja, ele situa a raça brasileira na favela, remetendo ao racismo contra os negros, o legado da escravidão, e a mestiçagem ao mesmo tempo em que chama o marginalizado de patriota. Quer dizer, o favelado deve ser patriota e ter orgulho de ser brasileiro, e como cidadão ele tem direitos e merece ser respeitado. Aqui não é a categoria racial que importa, senão a classe econômica.

Para além de tirar aprendizado das experiências vividas, o rapper também vai promover a educação de maneira mais direta. O rapper e militante Andrézão GDS, originário de São Paulo, mas morador de Fortaleza há alguns anos, comentou em entrevista que: “A gente tá realmente com uma ideia de fazer uma revolução. O nosso trabalho, a gente tem o objetivo de fazer uma revolução mesmo, através do rap”. Dada a aliança dos rappers do seu Coletivo Maloqueria à cultura de paz, André parece remeter aqui à “revolução de amor” proposta por Freire, realizada através da conscientização. Na sua canção, “Ampliando os sentidos” (*Na certeza do groove*, 2015), por exemplo, André enfatiza a importância da leitura para abrir as mentes dos jovens a caminhos alternativos ao ciclo da violência:

Então desencosta, sai da zona de conforto,
Abre um livro e não se afogue na Rede Esgoto.
A literatura que te afasta do caminho torto
Ela é sua armadura para não morrer de desgosto.

E a cada página virada uma nova descoberta.
Bem mais vivo e real que o Cidade Alerta.
É um exercício que liberta, a imaginação.
Onde eu sou o diretor que diz corta, AÇÃO.
[...]
Esse livro é um lugar real, que eu criei na mente

Através de sinais processados no subconsciente
Desse jeito eu levo a vida, assim progressivamente.
Na magia da leitura, eu sou um Xamã pros presentes.

Ampliando os sentidos, devorando os livros.
Ampliando os sentidos, lendo quadrinhos
Ampliando os sentidos, com a literatura
Ampliando os sentidos, promover cultura.

Para a juventude da periferia, que muitas vezes não tem outro exemplo além da violência, André instrui que se arme de livros, ecoando Erivan cuja “arma perfeita” era a caneta. A conscientização levaria a uma revolução ideológica que devolve meios aos jovens da periferia, capacitando-os a fabricarem seus próprios destinos. O discurso do rapper busca descolonizar a mente do favelado ao desmistificar o conceito do sistema de que ele é culpável das suas condições precárias de vida.

No fundo musical de “Ampliando os sentidos”, elucida-se a efetividade da música rap de mudar a ideologia do ouvinte. O *loop* dá a impressão de uma luta perpétua que avança e repete, algo cíclico que vai ganhando força à medida que se unificam mais pessoas. Contrariamente ao texto literário, do qual o leitor só se aproxima poucas vezes, uma canção é algo que se escuta múltiplas vezes, frequentemente até o ouvinte decorar a letra. O momento de ele começar a recitar a letra marca um empoderamento que pode levar a uma tomada de consciência. Na lógica bakhtiniana, isso significa a formação do *eu* dialógico: o ouvinte transformado em interlocutor torna-se agente no que Christopher Small (1998) chamou *musicking*: a inclusão do ouvinte como ator na criação musical. Muitos rappers falam que a grande mudança na sua vida aconteceu quando eles começaram a prestar atenção nas letras do rap, de um grupo, por exemplo, Racionais MCs. Um *background* agradável e inspirador comove o ouvinte e o sensibiliza para se abrir ao conteúdo. Ou seja, para além de ser pedagogia o rap é música e, da mesma maneira, para além de ser poesia e música, o rap é pedagogia.

É importante encerrar sinalando um silêncio neste trabalho. Como qualquer manifestação estética, o hip-hop tem muitas formas. Os rappers analisados aqui participam no que Derek Pardue chama o “hip-hop positivo” (PARDUE, 2008, p. 6). Existem também canções de rap com letras extremamente misóginas e violentas.⁴⁷ Tampouco há necessariamente uma correlação entre forma e conteúdo: as vezes os raps mais esteticamente inovadores coincidem com as letras mais ofensivas. Da mesma forma, letras “conscientes” podem as vezes parecer pouco criativas, forçadas, e/o com *backgrounds* pouco elaborados. A

⁴⁷ Pesquisadora norte-americana Tricia Rose examina essas “contradições internas” do hip hop e a sua relação com a construção da identidade negra nos estados no seu livro *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters* (2008).

política (de libertação) e a estética (atrativa) não sempre coincidem. Sem entrar aqui em dicotomias de “rap social” o “rap underground” e “rap comercial” ou – pior ainda – implicar um juízo de valor, esse trabalho procura mostrar o grande potencial que tem (ou pode ter) o hip-hop para empoderar e conscientizar os atores, tanto artistas quanto espetadores, e assim transformar uma comunidade. É imprescindível que a academia também reconheça e apoie essa cultura. Num sistema de educação que está se privatizando gradativamente e tornando-se um espaço elitista, o hip-hop oferece uma pedagogia democrática, baseada na realidade vivida da juventude da periferia. Insere na mente dos jovens um projeto e um objetivo, uma alternativa à violência e um espaço onde podem se desenvolver. Já representa um movimento global que existe, além dos centros urbanos, inclusive nas zonas rurais, uma chave para a criação de uma sociedade mais igual, mais justa e mais humana.

Referências:

- ADORNO, T. Commitment. In. **Aesthetics and Politics**. Ed. Ernst Bloch; trans. Francis McDonagh. London: Verso, 1980. p. 177-195.
- ALIM, H.S. Global Ill-Literacies: Hip-hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Literacy. **Review of Education**. v. 35, p. 120-146, mar. 2011.
- ANDRÉ GDS. Entrevista realizada pelo autor. 26 ago. 2015.
- ANDRÉ GDS. “Ampliando os sentidos.” **Na certeza do groove**, 2015.
- BAKER, G. ¡Hip-hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba. **Ethnomusicology**, v.3, p. 368-402. 2005.
- BAKHTIN, M. **The Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.
- CARLOS (NEGO) GALO. Entrevista realizada pelo autor. 18 mai. 2015.
- CAROLINA REBOUÇAS. Entrevista realizada pelo autor. 3 nov. 2015.
- CARVALHO LOPES, A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. **RBLA, Belo Horizonte**. v. 9, n. 2, p. 369-390. 2009.
- CORO EMISSI. Entrevista realizada pelo autor. 29 mai. 2015.
- DERRIDA, J. La 'Différance'. **Bulletin de la Société française de philosophie**. v. 62, n. 3, p. 73-101, jul./set. 1968.
- ERIVAN PRODUTOS DO MORRO e LENNY. Entrevista realizada pelo autor. 30 mar. 2015.

ERIVAN PRODUTOS DO MORRO, “Música de Pedra.” **A Vida é Muito Boa Meu Chapa!!**. 2009.

FANON, F. **Les damnés de la terre**. Paris, F. Maspero, 1962.

FERNANDES, S.; STANYEK, J. Hip-hop and Black Public Spheres in Cuba, Venezuela, and Brazil. In: **Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean**. Ed. Darién J. Davis. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2007, p. 199-222.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

GILROY, P. **The Black Atlantic: modernity and double consciousness**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

GRAMSCI, A. **Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci**. Ed. Quintin Hoare e Geoffrey Nowell-Smith. New York: International Publishers, 1971.

HERNÁNDEZ, S. M. Dialogismo y alteridad em Bajtín. **Contribuciones desde Coatepec**. n. 21, p. 11-32, jul.-dez., 2011.

LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L. L'ambivalence des usages politiques de l'art: action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise. **Revue française de science politique**. v. 56, n. 3, p. 457-477, jun. 2006.

LANDER, E. et al. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 1993.

MAGALHÃES, Robson (Lesvio MC). Entrevista realizada pelo autor. 27 ago. 2015.

PADÊRO MC. “Bandeira Branca.” Disponível em: <https://soundcloud.com/paderomc>. 2015. Acesso em: 31 ago. 2017.

PADÊRO MC. Entrevista realizada pelo autor. 1 nov. 2015.

PARDUE, D. Hip-hop as Pedagogy: A Look into 'Heaven' and 'Soul' in São Paulo, Brasil. **Anthropological Quarterly**. v. 80, no. 3, p. 673-709, verão. 2007.

PARDUE, D. **Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PRETO ZEZÉ. Entrevista realizada pelo autor. 5 jun. 2015.

RANCIÈRE, J. **The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible**. Trans. Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2004.

ROSE, P. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. Hanover, NH: University Press of New England, 1994.

ROSE, P. **Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – and Why It Matters**. New York: Basic Civitas, 2008.

SARTRE, J.-P. **Qu'est-ce que la littérature?**. Paris: Gallimard, 1948.

SMALL, C. **Musicking**: the Meanings of performing and listening. Hanover: University Press of New England, 1998.

TICKNER, A.B. **Aquí en el Ghetto**: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*. v. 50, n. 3, p. 121-146, outono. 2008.

VILÃO, Pedro. Entrevista realizada pelo autor. 18 mai. 2015.

Página |
144

YOKA, L.; e PASCHALIDIS, G. **Semiotics and Hermeneutics of the Everyday**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

RAP AND CONSCIENTIZATION: THE LEGACY OF PAULO FREIRE IN CEARÁ HIP HOP

Abstract

This paper analyzes the rhetoric of rap in Fortaleza, Brazil in the context of the philosophy of “pedagogy of the oppressed” proposed by Paulo Freire in order to elucidate the relationship between rappers and their communities. Combining ethnographic research and analysis of lyrics, and considering the relation between politics and esthetics, we examine the way rappers construct an alternative pedagogy for their communities: a discourse constituted (as Freire would have it) by the oppressed, for the oppressed, and with the oppressed. With this in mind, we evaluate the way hip hop performances can create spaces of union and dialectic learning between performer and public. In the performative act of “pronouncing the world,” the rapper transforms it, becoming orator and educator for the public and demonstrating the capacity of hip-hop culture to change people’s lives, offer alternatives to violence, create communities and counter-hegemonic networks, and deconstruct power asymmetries, both geopolitically and in urban geography.

Keywords

Hip hop. Rap. Pedagogy. Paulo Freire. Ceará.

Recebido em: 18/06/2017

Aprovado em: 30/08/2017

RESENHAS

A seção **RESENHAS** publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou na edição posterior, conforme decisão do Conselho Editorial da Entrelaces – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

Palmeirim de Inglaterra – amor e *aventuras/desventuras*

Geraldo Augusto Fernandes⁴⁸

Universidade Federal do Ceará (UFC)

MORAES, Francisco de. **Palmeirim de Inglaterra**. Eds. Lênia Márcia Mongelli, Raúl César G. Fernandes, Fernando Maués. São Paulo: Ateliê Ed./Ed. Unicamp. 2016, 744p.

*Fábula bem escrita, ainda que não tenha força de verdade,
tem uma ordem de razão.*
(Francisco Rodrigues Lobo)⁴⁹

Os editores da obra inédita no Brasil *Palmeirim de Inglaterra* informam que custaram-lhes onze anos para a edição definitiva desta novela de cavalaria portuguesa, pertencente ao ciclo dos Palmeirins – como se designa uma série de novelas que tem origem em Espanha com o primeiro do ciclo, *Palmeirín de Oliva*, de 1511, provavelmente de Francisco Vásquez, de Salamanca. Deste nasceram outras seis continuções, três delas portuguesas, as outras espanholas. O *Palmeirim* recentemente editado é de autoria de Francisco de Moraes e aparece pela primeira vez em 1547⁵⁰. As novelas de cavalaria são originárias da Inglaterra (ou da França) e surgiram a partir das canções de gesta, antigos poemas de temas guerreiros, que em Portugal foram traduzidos, com algumas modificações que buscavam adaptar as novelas à realidade portuguesa. Essas novelas circulavam entre a nobreza e, traduzidas do francês, era natural que na tradução e cópia sofressem voluntárias e involuntárias alterações com o objetivo de adaptá-las à realidade histórico-cultural de Portugal⁵¹. Diferente das novelas de cavalaria primevas, que tinham uma forte conotação religiosa e eram permeadas por ensinamentos cristãos implícitos no enredo das histórias,

⁴⁸ Professor de Literatura Portuguesa. Doutor e Mestre pela Universidade de São Paulo.

⁴⁹ LOBO, Francisco Rodrigues. **Corte na aldeia**. Lisboa: Verbo, 1972, p. 16.

⁵⁰ De acordo com os organizadores do volume, “é provável, contudo, que a obra tenha sido impressa pela primeira vez em 1544, edição recentemente descoberta, em português, mas talvez realizada fora de Portugal, em França” (p. 12).

⁵¹ Consulte-se MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008, pp. 32-36.

refletindo o culto à vida espiritual, a busca pela perfeição moral, e a valorização de qualidades morais, as novelas quinhentistas, à parte os itens de honra, bravura, castidade, lealdade, generosidade e justiça que prevalecem, primam pelo teor profano. Isso, é claro, não impede que o que permeia o texto seja certa religiosidade, mas muito mais contida – haja vista essas novelas surgirem na ascensão das ideias renascentistas do século XVI.

O extenso e espesso volume – seu formato é 18 x 27 cm – traz em 744 páginas, além do texto narrativo, informações riquíssimas que ajudam o leigo a melhor entender o fenômeno que agradou um público leitor inumerável, muitos dele constituído por mulheres, agora um “grande consumidor do assunto”. A começar pelo “O ciclo dos Palmeirins” que traz toda a historiografia e cronologia dos ciclos arturianos; nas “Informações biográficas”, a procura por definir e descrever o autor (cujos dados são ainda nebulosos), profícuo escritor de cartas, diálogos, relações informativas, textos narrativos outros e poesia, além, certo, de narrativas cavaleirescas, cujo *Palmeirim* é o destaque; segue-se uma extensa e valorosa introdução em que muito se discute a questão do fingimento, peculiaridade das novelas de cavalaria – “narração fictícia ou mentirosa, sem garantia histórica, lendária; irrealdade, mentira” (p. 23), como sugere a etimologia de *fábula* – em cinco partes, a “Introdução” discute essa questão da verdade e do fingimento e a utilidade dessas peças “fingidas”; em seguimento, explicações sobre a edição atual, bem como a bibliografia selecionada. Antes do texto propriamente dito, belos fac-símiles das edições do *Palmeirim*. Da página 77 à 684, delicias o leitor as inúmeras narrativas eivadas de aventuras e desventuras, como não podia deixar de acontecer neste tipo de texto. Compõem ainda o volume um necessário “Glossário”, uma vez que o léxico é ainda quinhentista com explanações de palavras que hoje não são mais usadas (e.g. *trouver* em lugar de *trazer*) e uns “Índices Onomásticos” que explanam as personagens e os topônimos da obra. Entremeiam o texto ilustrações estilizadas de Audifax⁵² (cuja referência mais precisa se resente no texto) – diferentemente de se tomarem figuras ou iluminuras próprias da Idade Média, os desenhos modernos trazem um prazer especial à obra, aliás de refinadíssimo bom gosto.

Em qualquer narrativa cavaleiresca, nenhum herói consegue conquistar sua dama sem antes “provar sua experiência bélica, sua retidão espiritual” (p. 29) – e é esse excesso de aventuras para o feito da conquista que pode afastar o leitor de hoje, uma vez que, por causa do maravilhoso que cerca as novelas, esse mesmo excesso leva a duvidar se a ficção não foi forjada. O extenso enredo do *Palmeirim* é aparentemente simples: nos primeiros 41 capítulos

⁵² Trata-se de Audifax Rios (1946-2015), escritor, cordelista e artista plástico cearense, ultimamente cronista do jornal *O Povo*.

o autor dá continuidade à história de D. Duardos e de Flérida, pais dos dois heróis gêmeos da novela: Palmeirim e Floriano raptados pelo Salvage são criados por este numa ermida e, a partir dos próximos 131 capítulos entregam-se às aventuras de inumeráveis mini-enredos, que poderiam ser denominados de digressões que avolumam a obra e, em certa medida, traz certo cansaço ao leitor desacostumado. Mas o foco da novela é a batalha final entre cristãos e turcos, em que, dos dois lados, computam-se perdas de relevância. Apenas como digressão, e não é exagero já que se trata de novela cavaleiresca, as batalhas finais nada ficam a dever às batalhas hollywoodianas em que a quantidade de sangue e de mortos excede a racionalidade (vai de encontro à verdade e parte para o essencial do texto cavaleiresco: o fingimento ficcional).

Ao longo das aventuras, o leitor se surpreende pela *ékiphrasis* – os lugares descritos são espaços e geografias inimagináveis, desde florestas que se aproximam do real àquelas encantadas, uma viagem por países que, no modo de relatar, parecem cada um fazer esquina com o outro, castelos ora assombrados ora que beiram a realidade.

Outra questão interessante, e concernente com o estilo de Moraes, é a verborragia para as narrações e descrições. Mario Vargas Llosa, no Prólogo ao *Tirant lo Blanc*, diz que, além de várias razões de seu deslumbramento pelas novelas de cavalarias, o *Tirant* em especial, é a descoberta de que as protagonistas da obra são as palavras. É o obvio em se tratando de literatura. Mas para o autor peruano, no *Tirant*, “todos falam até pelos cotovelos, desde o narrador até a última personagem e tudo – as guerras, os desafios, as viagens, as festas, o amor a religião, o prazer, os sofrimentos, é pretexto para intermináveis efusões retóricas”⁵³. A isso nada deve o *Palmeirim de Inglaterra*. Se não pela extensão do texto, também pelo uso esmerado do léxico que Moraes faz. No entanto, há de se considerar alguns pontos quanto a essa verborragia: períodos longuíssimos, inversões e excesso de orações coordenadas dificultam, e muito, a leitura. Além disso, registrem-se os inúmeros *flashbacks* para, entre as narrativas, encaixar outras narrativas. Se isso agrada, pois o jogo do *mise-en-abyme* tem por peculiaridade trazer novas expectativas, alívio no decurso enunciativo e amarrar as pequenas histórias ao assunto central, também resulta em certo tédio na degustação da leitura. A inclusão de novas narrativas vem geralmente explicada pelo narrador por frases como “aqui deixa a história de falar neles e torna aos outros” – é outro recurso muito usado pelos textos narrativos cavaleirescos.

⁵³ Cf. Prólogo. *Tirant lo Blanc*: as palavras como atos. In: MARTORELL, Joanot. **Tirant lo Blanc**. São Paulo: Ateliê, pp. LI-LII.

Voltando a Llosa, o que mais lhe apeteceu no *Tirant* é a proficuidade de lágrimas e prantos que perpassam por todo o texto. Diz o autor: “o pranto tem aí ligação exclusivamente com as lágrimas e não com os sentimentos e as emoções, pois estes não existem separados de sua expressão formal, de seu emblema: esses olhos que derramam ‘vives llàgremes’. Por isso nesse mundo se chora amiúde socialmente, por razões de cortesia e de mera encenação, como ocorre com o rei Escariano que, ao ver a imperatriz chorando, também se pôs a chorar pra fazer-lhe companhia” (p. L). Isso não acontece absolutamente no *Palmeirim*, apesar das emoções que enlaçam as narrativas; o único momento de pranto em excesso vai ocorrer nos capítulos finais, quando das duas batalhas entre cristãos e turcos, cujo resultado é um vale de lágrimas escorridas por todos e quaisquer personagens.

Ainda quanto ao estilo, Moraes pratica a metalinguagem ao explicar o nome do gêmeo de Palmeirim, Floriano: “Floriano do Deserto, assi pola floresta em que nascera se chamar do Deserto, como por ser em tempo que o campo estava coberto de flores e ele em si tão fermoso, que o nome parecia dino dele e ele do nome” (p. 87). Recurso, claro, mais poético que metalinguístico... Outra recorrência própria dos textos cavaleirescos é a inserção de conselhos, ditos, máximas, ao longo da narrativa (“porque o homem que, vencido de sua vontade, vai contra a virtude, não se deve atrever no merecimento de suas obras” [p. 90]), mas principalmente no final de cada capítulo, como este do Capítulo 45: “que assi são as mudanças desta vida: curar os grandes descontentamentos com descontos de alegrias, e as alegrias torvá-las com descontentamentos; assi que, em suas cousas, pola mor parte sempre pesar vence o prazer” (p. 205).

Muito chama a atenção nas novelas cavaleirescas a descrição da violência nas batalhas, tanto as coletivas quanto as feitas *inter pares*. Como exemplo, leia-se o enfrentamento de Vernau com o gigante Pândaro, no Capítulo 15: “Pândaro e ele se andaram ferindo tão bravamente, que Vernau quebrou a espada por o punho nos arcos de ferro na borda do escudo do gigante, de que Pândaro não ficou pouco satisfeito. E deixando cair o seu pelo poder melhor ferir, tomou a maça com ambas as mãos (porque, ainda que Primaleão lhe cortara quatro dedos da mão esquerda na batalha que com ele houve, depois que foi são, a necessidade o ensinou a servir-se dela com engenhos que pera isso buscou); Vernau, que viu sobre si o golpe, juntou-se tanto com ele que lho fez ficar em vão.”⁵⁴

⁵⁴ Observe-se neste trecho a dificuldade que se apresenta ao leitor, um trecho eivado de inversões e de palavras pouco usuais hodiernamente.

Outro fato deve-se registrar, e isso faz parte de certa comicidade na escolha dos exuberantes nomes das personagens: Avandro, Armião, Drapos, Dramusiando, Frisol, Floramão, Pompides e uma centena de outros, todos exóticos e inverossímeis.

Motivos de lutas: muito interessante, como em qualquer novela de cavalaria, são os motivos, pelo menos uma boa parte deles, dos enfrentamentos: a beleza da mulher servida é tão maior de que qualquer outra, mesmo que todas belas. Esse simplório motivo é o cerne do amor cortesão por que perpassa qualquer texto cavaleiresco. Essa questão está ligada ao tema da “contemplação” da amada. Se na poesia trovadoresca a dama era mais imaginada do que real, nas novelas *a mesura* existe de modo formal, como que um tópico próprio desse tipo de texto. “Nos *romances* e nas novelas de cavalarias, são conhecidas as ‘provas’ por que têm de passar os cavaleiros enamorados se quiserem receber o *galardon* de estar com aquela *dame sans merci* que conheceram não poucas vezes só por ‘efígie’”⁵⁵, conforme escreve Lênia Márcia Mongelli. No *Palmeirim* essas provas são constantes mas, ao lutar pelo amor dessa dama servida, o herói não mede esforços em citá-la.

Por ser profano, o texto recorre, não com muita intensidade, a situações eróticas, como Floriano do Deserto, neste trecho identificado por uma de suas *personas*, o Salvage, num dos episódios em que salva uma donzela. Ao tirar seu elmo, mostrou-se moço e gentil-homem, o que agradou a moça. Num jogo de olhos e gestos, ora se mostrava ela tímida ora libidinosa. Aparentemente, isso lhe fazia sofrer, mas, como conta o narrador: “o amor nas mulheres, antes de dar fim ao desejo, não sabe o nome à tristeza; por isso, leda e contente tornava logo a mostrar-se, por não descontentar a ele. Pois como o Cavaleiro do Salvage fosse mestre destes acidentes, com amorosas palavras e afagos necessários a começou tentar, e achando-a mais branda na prática, deu uma pequena de ousadia às mãos, tocando-a nas mangas da roupa e outros lugares onde não parecia desonesto. E sentindo-lhe a vontade entregue, satisfez com seu desejo, de maneira que, quando o escudeiro tornou, era feita dona e bem contente” (p. 393). Palavras dissimuladas, mas de puro erotismo...

Neste instigante *Palmeirim*, outras e muitas alusões e reflexões podem ser feitas para se entender ora o que remete ao real ora o que remete ao fingimento ficcional. Entram no conto, as posições do senso comum medieval quanto ao papel do velho, como sábio, mas também como instrumento de crítica do autor; não desmerece o fato de o livro, assim como a maioria dos textos medievais, vir eivado de misoginia, apesar de a força da mulher ser evidente por ser o motivo das aventuras e lutas, ela ainda é vista como ser inferior; o

⁵⁵ Cf. *Revista Signum*, vol. 17, 2016, p. 151 (Resenha).

preconceito também se revela no texto, principalmente contra a França, caso que aparece em vários capítulos, principalmente naqueles que se relatam a inclusão de quatro damas francesas que, belíssimas, levam a lutas pela conquista de seu amor. Também interessante é observar certa volubilidade por parte dos heróis que ora lutam pelo amor de uma dama ora por outras, apesar de, no caso dos dois gêmeos principais protagonistas, o objetivo eram aquelas damas as quais pela primeira vez tocaram-lhes o coração.

O *Palmeirim* não apenas deve ser lido. Deve ser apreciado e permitir ao leitor de hoje – não somente os estudiosos do gênero – conhecer os germes do romance moderno. Apesar de ele ser mais do que isso.

Recebido em: 02/04/2017

Aprovado em: 26/08/2017

Vivendo em tempos de interregno – *em busca da esperança em Babel*

Página |
152

Grassinete Oliveira⁵⁶

Universidade Federal do Acre (UFAC)

BAUMAN, Zygmunt. MAURO, Ezio. **Babel: entre a incerteza e a esperança.** Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. 150 p

Zygmunt Bauman é considerado grande pensador da modernidade, nasceu na Polônia e morava na Inglaterra, desde 1971. Morreu em Leeds, em janeiro de 2017. Professor emérito das Universidades de Varsóvia e Leeds, teve mais de trinta livros publicados no Brasil. Foi um autor, cujas obras versavam sobre temas da contemporaneidade, sendo um profundo analista dos fatos do cotidiano. Ezio Mauro, jornalista e escritor italiano. Considerado um jornalista que desempenha seu serviço com paixão e empenho constantes, suas principais características são zelo, obstinação e capacidade de compreender o interlocutor. Foi correspondente internacional e dirigiu os importantes jornais italianos, “La Repubblica” e “La Stampa”.

A obra BABEL: entre a incerteza e a esperança mantém a característica de outras obras de Bauman, a dialogicidade, que busca nas diferentes vozes citadas no texto, a reflexão acerca dos fatos do cotidiano, de como a liquidez da modernidade afeta todos os campos sociais, econômicos, culturais, ideológicos e políticos. Os autores buscam refletir e propor um caminho para os impasses vividos na era globalizada, dos perigos que corremos com o enfraquecimento da democracia no mundo e de como nossas relações interpessoais se encontram frágeis e solitárias na era da conectividade.

A obra está disposta em três capítulos que discutem sobre a crise da democracia na era da globalização e o papel do Estado nesse processo, ou seja, que essa crise leva a uma falsa tolerância e respeito ao outro, além da diversidade e vulnerabilidade dos indivíduos em

⁵⁶ Professora Auxiliar do Centro de Educação, Letras e Artes (CELA), da Universidade Federal do Acre – UFAC. Atua na área de Linguística Aplicada em Ensino de Línguas Estrangeiras. Doutoranda em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUC-SP. Possui Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade, pela UFAC. Bolsista CAPES.

tempos de hiperconectividade. Diante dessa crise democrática, os autores apontam que vivemos em tempo de interregno, “*entre o não mais e o ainda não, numa inter-relação sem fim*” (p. 129), ou seja, o tempo que há de vir, ainda são apenas rascunhos.

Assim, o primeiro capítulo, Num espaço desmaterializado, os autores discutem sobre a crise econômica, política e da democracia, expondo que a crise é indiferente ao processo democrático, que atua como uma sombra projetada, tirando vantagens das fraquezas desse processo e a exagerando. A crise econômica e política afeta todos os aspectos da condição humana e nos deixa em um processo contínuo de segurança e liberdade para sempre incompletos. Os autores procuram evidenciar que essa insegurança é claramente comprovada por meio do voto. Existe uma clara evidência de que os eleitores não confiam nas pessoas que elegem, tendo em vista o não cumprimento das “promessas” feitas durante as campanhas políticas. Segundo os mesmos, parece que o Estado não tem interesse nas cotas do cidadão (liberdade, segurança), pois a bolsa de valores do poder, faz seus acertos alhures, nos espaços impessoais dos fluxos financeiros. Em face disso e de outros fatores, a confiança nas instituições que foram e são criadas para proporcionar o bem-estar do cidadão põe em xeque o que conhecemos sobre a própria democracia.

Ezio Mauro destaca que chegamos ao ponto de termos “alergia à democracia”, pois o cidadão, decepcionado com o Governo e com os partidos políticos, percebe e sente a insegurança nas propostas apresentadas por seus representantes. Essa instabilidade política gera um sentimento de medo do que há por vir, de que não se consiga ter o controle para administrar momentos graves de crises, fazendo com que essa inconsistência que se instaura nos mais diversos países faça surgir uma nova solidão, que mobiliza no cidadão o sentimento de traição diante de promessas democráticas que não são cumpridas, além de não visualizar mais razão em buscar seus direitos no coletivo, tendo em vista que, para quem se encontra no poder, palavras como liberdade, deveres e direitos parece terem se tornado irrelevantes.

Bauman pontua que essa incapacidade de governança do Estado deixou evidente o sentimento de caos e incerteza, caracterizando, desse modo, o primeiro exemplo de interregno, ou seja, os modos de agir existentes não se mostram mais adequados e os modelos que surgem para substituí-los, não são suficientes. Todavia, o autor discorre que para salvar a democracia, deve-se pensar como uma “medicina preventiva”, na qual o abandono, a desesperança, alienação, vulnerabilidade e as mazelas sociais dependem da nossa capacidade de olhar, pensar e agir para além das fronteiras territoriais, de maneira coletiva. Não há atalho e nem solução pronta, o caminho é árduo e longo em busca de uma “comunidade não imaginada” dos Estados-Nação (BAUMAN; MAURO, 2016, p. 24).

O segundo capítulo, Num espaço social em transformação, os autores continuam trançando o texto em torno da carência de política. Salientam que mesmo com os movimentos espontâneos que existem ao redor do mundo, estes estão longe de serem neutros, pois funcionam rompendo o que, a princípio, não podem restaurar. Um exemplo marcante é o fenômeno das desigualdades e das novas desigualdades (alta taxa de desempregos, mesmo com pessoas com alto grau de escolarização), que se tornam a marca registrada do tempo atual. Antes havia a ilusão de que a sociedade fazia parte de uma história coletiva, de indivíduos únicos livres, pertencentes a diferentes grupos sociais, de valores distintos, mas compartilhando de uma visão comum, o desenvolvimento e o crescimento da sociedade. Hoje esses caminhos estão bloqueados e parecem intransponíveis.

Diante de cenário crítico, de desfalecimento da sociedade diante da crise econômica, política e social, Bauman situa que, apesar de ainda haver a resistência de hábitos de cristandade, de igualdade, o sentido do coletivo está sendo abandonado, os pobres já não assustam mais ninguém, pois não têm mais relevância na sociedade, não há nenhuma narrativa que os tornem visíveis, nenhuma classe que os una. Nas palavras do autor, nós os evitamos não apenas do ponto de vista físico, mas político também, já que se pode eliminá-los. E isso nunca tinha acontecido antes. Nesse sentido, é preciso pensar e avaliar essas ações. A visão é pessimista, mas o que mantém a sociedade viva e atuante é a imortalidade da esperança.

O terceiro capítulo, Solitários interconectados, os autores aludem que diante da tecnologia, da hiperconectividade, deixa-se de enxergar o processo, o conceito não é bem compreendido e busca-se cegamente a solução. Ou seja, exclui-se do processo cognitivo a capacidade de estudar, entender, descartar, definir, refinar e finalmente escolher. Fragmenta-se a estrutura que dá forma à opinião pública.

Os autores discorrem que os provedores de internet são muitíssimos hábeis na aplicação de tecnologias para planejamento de “público e/ou cliente-alvo”. São competentes e rápidos na identificação dos padrões de preferências desse público e, também, dos critérios mediante os quais você teria escolhido “os nós humanos” que definiu ao tecer sua rede. Isso significa dizer que, tendo feito isso, essa tecnologia vai buscar satisfazer, sem seu pedido e sem perguntas, seu impulso consciente ou inconsciente na direção de seu grupo de pares. Essa tecnologia vai atrair sua atenção sobre eles, ao mesmo tempo que deixará fora desses limites, todos que possam perturbá-los, enfraquecê-los, irritar a sua quietude autossatisfeita da sua zona de conforto.

Destacam ainda que a “rede” não é um espaço para desafiar as ideias recebidas e as preferências de seu criador. Não é um espaço para pensar no significado do discurso. Para Bauman, somente seremos capazes de compreender o significado dos objetos quando “relacionados à gramática oculta existente por trás do denso matagal das palavras” (p. 109).

Diante dessa torre de Babel em que a sociedade se encontra, fragmentada, excluída, na qual as pessoas se conectam com o mundo, mas parecem estar sozinhas, na fragilidade do pertencimento, no vazio social, o que nos resta na perspectiva dos autores e considero pertinente, é o diálogo. Todavia, não é qualquer diálogo para que se encerre em si mesmo, mas o destacado e proposto por Sennet, que imprime três formas de pensar o discurso: primeiro, que se inicie sem uma agenda predeterminada e sem regras de procedimento, com a esperança de que ambas possam emergir no diálogo; segundo, deve ser aberto, iniciado com a determinação de assumir o papel de quem aprende ao lado daquele que ensina, aceitando a possibilidade de estar errado; e, por último, cooperativo, que trate o diálogo como o jogo de soma *mais que zero* – sem o propósito de dividir os participantes em ganhadores e perdedores, mas de permitir que todos saiam enriquecidos em conhecimento e sabedoria. Nesse sentido e na dialogicidade sempre presente nas obras do Bauman, BABEL: entre a incerteza e a esperança é uma obra que busca a reflexão crítica e um caminho para esse interregno que o mundo está vivendo, na certeza de que novos rumos são capazes de surgir diante dessa sociedade que, aparentemente, parece esfacelada.

Recebido em: 21/03/2017

Aprovado em: 10/10/2017

CRIAÇÃO

A seção **CRIAÇÃO** abre espaço para textos curtos, em prosa ou em verso, selecionados pela Revista. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da **Revista Entrelaces**.

À SOMBRA DA LITERATURA: MEMÓRIAS DA INFÂNCIA EM UM CONTO AUTOBIOGRÁFICO

Este conto revela episódios verídicos da minha infância. São textos autobiográficos, embora eu não os escreva em primeira pessoa. São experiências vividas, sentidas ou parte do meu imaginário do ano de 1982, quando minha família passou a morar em uma fazenda, no distrito do Orobó, zona rural de minha cidade natal, no interior da Bahia. Hoje, graduado em Letras, mestre e doutor, professor de uma universidade pública, as lembranças que aqui ficam registradas ainda me apavoram. Escrever em primeira pessoa seria doloroso demais. Seria como se o menino que caminha na tela da memória ainda pudesse sentir cheiros, sabores, sensações táteis e emoções, retratados em cada linha deste conto. Em terceira pessoa, afasto-me das emoções e deixo somente que a razão transcreva o que o menino, escondido em algum lugar dentro de mim, dita, palavra por palavra. Por isso meus dedos deslizam rapidamente pelo teclado do computador. Por isso finjo produzir parágrafos inteiros em tempo recorde. É que o menino já escreveu estas histórias. Eu apenas sou o intermediário entre ele e as páginas em branco.

1 A chegada ao Sítio: noites de terror

Era uma manhã de sábado de céu claro e sol brilhante, naquele início de abril de 1982. O menino estava em pé em cima do caminhão Ford F400 quando chegaram ao portão do Sítio Bahia. Fazia-lhe companhia, sentada no pau-de-arara, a sua irmã mais velha. Ao fundo da carroceria, os cacarecos da mudança: três ou quatro panelas velhas, pretas, de cozinhar em fogo a lenha, um bule de alumínio, dois baldes plásticos grandes cheios com pratos plásticos e de esmalte, facas, colheres, copos e alguns garfos, roupas e outras quinquilharias. Trouxeram também a porta da casa, que lhes serviriam de cama. Mais ao fundo, um pedaço de colchão de esponja e papelões em rodilhas. A mãe se apertava na boleia, junto ao motorista, com as três crianças pequenas. A menina mais nova ainda não completara dois anos de vida.

Quando desceram do caminhão, estavam aguardando-os, para as boas vindas, o gerente do Sítio, Seu Antônio, a esposa do gerente, Dona Maria de Tâni, e Pascoal, um garoto de pele muito negra e dentes alvíssimos, riso fácil e aparência de doze a treze anos de idade. Ficariam alojados ali, na casa branca. A casa branca era a única

residência naquelas imediações do Sítio. Ficava logo um pouco abaixo da entrada, à esquerda do variante, escondida entre os laranjais. Para chegar até a casa, teriam que passar por um longo corredor entre o depósito e o secador. No fundo da casa estava a estufa. O caminhão parou na ladeira, no variante. O motorista saltou e colou pedras em apoio aos pneus de trás, para o carro não descer. Teriam que seguir a pé até a casa. Pascoal ajudou a descarregar a mudança. O motorista e seu Antônio, cada um em uma ponta, levaram a porta que serviria de cama. Dona Maria ajudou a carregar a menina no colo.

Instalados na casa, a mãe começou a preparar a comida para o almoço porque, com a correria da mudança, quase não puderam se alimentar naquela manhã. Na cozinha tinha um fogão à lenha, feito de tijolos e duas trempes. Um tubo de flandres, à guisa de chaminé, levava a fumaça para fora do telhado. O menino foi instruído a buscar água em um chafariz em frente à casa grande. A água chegava até ali puxada de um córrego da parte baixo da ribanceira. Tubos grandes pretos e um motor a diesel faziam o serviço, com um barulho de carro velho subindo ladeira. Com a chegada da água a mãe retirou a carne seca do saco, cortou seis pequenos pedaços. Um para cada membro da família. Escaldou a carne, secou os pedaços e os jogou por entre as brasas, para assar. Pôs um pouco do caldo da carne em exatos seis pratos, colocou mais água fria em cada um e cobriu-os com farinha de mandioca. Comeriam o pirão com a carne assada. Cebola crua e pimenta malagueta somente para os mais velhos.

Quando começou a escurecer o menino furou duas tampinhas de garrafa e fez tiras de pano de um velho cobertor. Trançou os pedaços de pano e enfiou as pontas das tranças nas tampinhas. Encheu dois fracos marrons, embalagens de remédios, com querosene. Meteu as tranças de tecido nos frascos, ajustou as tampinhas e acendeu os enchumaços.

Dois candeeiros iluminariam a família. Na hora da janta a irmã mais velha fritou xangós secos em azeite de dendê. Jogou farinha de mandioca dentro da panela e serviu para a família a farofa de peixe seco, acompanhada de chá erva-cidreira, morno e com pouco açúcar. O dormitório foi improvisado no único quarto que a casa dispunha. Puseram ali a tábua da porta sobre quatro pedras devidamente alinhadas. Espalharam ainda o pedaço de espoja de colchão e os papelões, ao lado da “cama”. Dormiriam todos juntos, a mãe na tábua da porta, por causa de sua dor na coluna.

No meio da noite o menino acordou assustado com o barulho do secador. Quem estaria abrindo aquela geringonça naquele horário? O secador era uma estrutura triangular de folhas de zinco, em formato de telhado de duas águas, que corria sobre trilhos de ferro, abrindo e fechando para cobrir o chão encimentado que servia para secar cacau, pimenta do reino, guaraná e cravo da Índia. Como era uma estrutura grande e pesada, demandaria pelo menos dois homens fortes para empurrá-la. Quem se prestaria a esse serviço no meio da madrugada? Mas, como estava cansado, o menino voltou a adormecer. De repente, um vento forte abriu ao mesmo tempo a janela do lado, a porta da sala e a porta da cozinha. Ouviram as portas e a janela se fecharem, ao mesmo tempo. Nessa altura, todos já estavam acordados, a mãe de pé segurando um pedaço de facão velho. A irmã mais velha, cabelos desgrenhados e olhos esbugalhados, babava e tremia, de pavor pelo acontecido. As crianças pequenas estavam caladas, olhos fixos na mãe. Depois de as portas e janela se abrirem e fecharem pela segunda vez, chamas vermelhas, de fogo intenso, entraram pelos combongós laterais do quarto, iluminando, furtivamente, toda a casa. Daí em diante trotes de cavalo passaram a ser ouvidos, como se fortes equinos, em fúria, estivessem rodeando a casa. Desse momento em diante todos

passaram a gritar, em desespero. A menina pequena chorava e esperneava. O menino do meio tentou se esconder em baixo da tábua que servia de cama. O evento de terror durou cerca de meia hora. Pareceu uma eternidade.

Na manhã seguinte Seu Antônio e Dona Maria vieram visitar a família. Disseram ter ouvido os gritos, mas, por medo da onça, preferiram aguardar o amanhecer do dia. Seu Antônio disse que já sabia que aquela casa era assombrada. Mas, como não tinha nenhuma outra disponível na fazenda, resolveu deixar a família ali mesmo. Pediu desculpa pelo acontecido. Sentia-se, de certa forma, responsável pelo sofrimento da família. Imediatamente, contudo, ajudou a família a se alojar no depósito, próximo da casa branca. O inconveniente é que teriam que dormir junto aos sacos de pimenta do reino e guaraná secos, que se amontoavam no fundo. O depósito era um único, largo e comprido vão, de telhado alto, porta grande de madeira, uma janela na frente e outra no fundo. Apesar do forte cheiro de cravo e de cacau molhado, a família ficaria bem ali. Melhor do que na casa mal assombrada.

No fim da tarde daquele domingo Pascoal e Dona Maria foram ao depósito chamar as crianças para assistirem ao programa *Os trapalhões*. Na casa grande da fazenda, onde moravam Seu Antônio, Dona Maria de Tâni e toda a sua filharada havia, como raro privilégio, uma televisão em preto e branco de quatorze polegadas. A tevê funcionava com bateria de carro, uma antena grande externa e buchas de palha de aço penduradas nas anteninhas do aparelho. Na frente da televisão, na sala de visitas da casa, amontoavam-se os onze filhos de Dona Maria, Pascoal, Seu Antônio e os cinco convidados daquela noite. Dona Maria teria ficado no depósito, a conversar com a mãe do menino. Depois do programa, na hora do *Fantástico*, Pascoal acompanhou os

convidados de volta para o depósito. Ao se despedirem da família, Dona Maria informou à mãe do menino que ela voltaria na manhã seguinte, às seis e meia, para acompanhá-la até o eito, onde capinariam. Eram amigas de longas datas, felizes pelo reencontro. Ao sumirem na curva da estrada, por entre as laranjeiras, uma tocha de fogo passou a acompanhá-los. Um vento forte abriu e fechou as portas do depósito. A família viveria a segunda noite de pânico.

2 As mulheres do eito

As mulheres do eito eram restos vivos de seres humanos. Quase todas negras, com lenços coloridos amarrados na cabeça. A única exceção de cor era a de Maria de Tâni, a esposa do gerente, que se destoava, gorda e branca, no meio das pretas mulheres de rostos magros e peles cinzentas. Trabalhavam na capina das sete da manhã às dezesseis e trinta, chovesse ou fizesse sol, com uma parada para o almoço. As que não moravam no sítio chegavam até lá no Ford F4000, dirigido por Seu Manuel, que as pegava em casa, na cidade, desde as quatro horas da manhã. Chegavam ao Sítio sentadas no pau-de-arara, pouco antes das sete, em tempo para comerem o café com farinha ou as lascas de pão dormido, beberem o café quente nos canecos de alumínio e desenrolarem o fumo de corda para tragem o *tchoqueiro*. Muitas ainda não dispensavam sua boa dose de *pinga*⁵⁷. Os horários de trabalho eram marcados por Seu Antônio, o gerente, que seguindo seu grande relógio de pulso, grossas correntes de aço da marca *Orient*, de que muito se orgulhava, tocava o búzio pontualmente às sete, às onze e meia, às treze horas e às dezesseis e trinta. Sons estridentes e agudos,

⁵⁷ *Tchoqueiro* era um tipo de cigarro feito artesanalmente com fumo de corda picado, enrolado em palhas de milho, papel de embrulho ou de seda. *Pinga* era nome popular de cachaça.

tão pontuais quanto os relógios suíços. “Seu Antônio já tocou!”, diziam as mulheres, que se apressavam para o serviço. Havia casos de famílias inteiras trabalharem na fazenda. Os homens a colher e debulhar o cacau, a goivar a mata, a secar o guaraná na estufa, a enfiar estacas no chão para segurarem as ramas da pimenta do reino. As mulheres cuidavam da capina, da colheita do cravo nos meses de outubro a janeiro, da colheita do guaraná e da pimenta do reino.

Dois meses depois da chegada ao Sítio a família já estava totalmente ambientada. Moravam agora em uma casa de colono na *Volta do Carro*, na outra extremidade da fazenda, ao fim do variante, justamente ao pé de uma ladeira onde existia uma curva em que o Ford F4000 fazia a manobra de volta, depois de deixarem os trabalhadores para o serviço. A mãe e a menina mais velha trabalhavam no eito. O menino acordava cedo para ir à escola. Em agosto ele completaria onze anos de idade. Passou a cursar a primeira série primária na Escola Cosme e Damião, a alguns quilômetros de distância do Sítio Bahia, depois da mata das piaçaveiras. As crianças menores ficavam em casa, sozinhas.

Na segunda quinzena daquele mês não haveria aula. Estavam próximos ao São João e a escola entrou em recesso junino. A mãe resolveu levar o menino para ajudar na capina, para ver se ele “pegava jeito para o trabalho”. O menino magro, de pernas esguias e pescoço fino mal conseguia se aprumar com a enxada pesada na mão. O suor frio escorria-lhe pelo rosto, apesar da brisa fresca que soprava, naquele inverno junino. Estavam limpando as plantações de guaraná. As folhas secas, grandes, de tons marrons ou dourados atapetavam o chão. O menino seguia as mulheres que se esgueiravam por entre as grossas ramas dos pés de guaraná, puxando as folhas para retirarem os arbustos intrusos ou capins compridos, que teimavam em crescer por

entre as tranças dos guaranazeiros. Uma vez, quando puxou as folhas em direção a seus pés, junto com elas veio um bolo de cobra: uma papapinto, de grande cabeça amarela, bocarra aberta a engolir uma coral vermelha, estava enrolada por entre as folhas secas do guaraná, perturbada em sua refeição pelo puxar da enxada. O menino, depois do grito de susto, largou a enxada e saiu desesperado, a correr em direção à campina. Dois dias depois das cobras, o menino baixou a cabeça para passar por entre dois guaranazeiros, que se trançavam no meio e buscavam, em cima, os espaços livres ao alcance do sol, onde mostrariam as grandes folhas verdes e os cachos vermelhos de olhinhos pretos dos guaranás, que já começam a florescer naquela época do ano. Ao levantar a cabeça o menino a encostou em uma casa de marimbondo, que se escondia entre as folhas verdes da planta. Com gritos e lágrimas, rosto inchado das picadas dos insetos, o menino saiu daquela experiência jurando nunca mais voltar ao eito.

As mulheres do eito faziam as refeições sentadas à sombra das laranjeiras. Quando ouviam o búzio que anunciava a hora do almoço, largavam as enxadas e desembulhavam as marmitas, panelas ou pratos, onde traziam a comida. Invariavelmente feijão, carne seca assada na brasa e farinha de mandioca. As menos abastadas, isto é, as que tinham muitos filhos e não tinham marido, dispensavam o feijão. Traziam somente o pedaço de carne e a farinha, jogavam água na marmita para fazerem o pirão. Pimentas verdes ajudariam o paladar. Solidárias, quase sempre compartilhavam as refeições. Dividiam a pouca comida, sobretudo com aquelas que chupavam laranja no almoço porque em casa havia acabado a farinha ou o dinheiro não foi suficiente para comprar a carne seca.

No fim da tarde de certo dia, quando as mulheres se arrumavam em cima do caminhão para a viagem de volta à cidade, deram-se conta

de que estava faltando alguém entre elas. As filhas aguardavam, ansiosas, a chegada de Dona Zuzu, “que tinha ido ao mato”, expressão que usavam para indicar que a ausência e hábito as impediam de usar sanitários. Dona Zuzu era a mais velha das matronas que trabalhavam no eito. Senhora de aproximados setenta anos, curtida ao sol e curvada dos longos anos dedicados à enxada. Toda a sua família, filhas, netas e neto trabalhavam no Sítio Bahia. Zulmirinha, Zuleide, Zuleica e Catarina eram filhas. Zoraia, Zenaide e Ailton eram netos. O menino não compreendia porque dona Zulmira e sua filha, Zuleica, resolveram dar nomes diferentes para Catarina e Ailton, já que todos os outros nomes começavam com a letra Z. Mas essa é uma explicação que poderá ficar para outro momento. Por ora, o menino percebia a inquietação das filhas de Dona Zuzu. Temiam por onça ou picada de cobra. Temiam também pela idade avançada da velha. Ailton já ia levantando-se para procurá-la quando a avistou, caminhando lenta por trás do chafariz. Quando chegou perto do caminhão, todos perceberam que algo de errado estava se passando com Dona Zuzu. Sentiram o cheiro forte e ruim que saía de suas roupas, sinal claro de que ela não fez com precisão a devida higiene. Até aquele momento Dona Zulmira tinha se mostrado forte e brejeira. Era a primeira a se levantar quando ouvia o toque do búzio. Apesar da boca vazia de dentes, sorria com facilidade e trabalhava firme, cantando ou contando “causos”. De vez em quando se apoiava na enxada para descansar as costas. Ao tentar subir pelo fundo do caminhão, porém, Dona Zuzu caiu de costas no chão, espalhando um líquido sujo e mal cheiroso na areia da estrada. Era o fim de sua jornada de trabalho. Último ato de sua sofrida existência.

3 Feitiçarias

O menino ficou muito impressionado com a morte de Dona Zuzu. Foi a primeira vez que tinha presenciado o desenlace de uma pessoa. Mais impressionado ainda, contudo, pelas histórias que passaram a circular em torno do falecimento da velha senhora. Desconsideraram a idade avançada, o trabalho árduo no eito ou qualquer moléstia que pudesse tê-la acometido para justificarem a causa de sua morte ao fato de ela “ter sido jurada” por alguém de seu desafeto. Nas conversas e “causos” do eito o tema da feitiçaria era uma constante. O menino ainda se lembrava de ter ido com a sua mãe, alguns meses antes, à entrada do Candengo, uma vila de casas de taipa à beira de uma mata, nos subúrbios da cidade, para o velório de uma conhecida de nome Irene. A falecida tinha morrido de parto. O corpo inchado estava estendido sobre duas tábuas, suspensas em duas pontas de cadeira. Aguardavam doação de um caixão pelo prefeito da cidade. Duas velas acesas ao pé da morta. O cheiro forte e a fumaça do incenso de alfazema completavam o tom mórbido daquele ambiente. Irene teria morrido “de feitiço”. Ebó dos brabos, com galo e cabrito na encruzilhada, encomendado pela *esposa legítima* do pai da criança. As histórias de feitiçaria muito atormentaram a infância do menino. Na cidade, moravam na Rua do Matadouro. Na entrada da rua havia uma esquina que fazia cruzamento com a Rua do Tamarineiro, o Beco da Enrola e a Ladeira do Cemitério. Coincidência ou não, nessa esquina fechada, de cruzamento de quatro ruas, aconteciam constantes acidentes de carro. Muita gente saía dali quase morta ou desfigurada. E, por ser o “pé da ladeira do cemitério”, era o lugar preferido dos macumbeiros para ofertarem os despachos: grandes ou pequenas tigelas de barro, velas brancas, pretas ou vermelhas, garrafas de cachaça, panos pretos e vermelhos, pipocas e farofas de azeite de dendê, animais mortos a completar o horrendo quadro.

Ao lado do casebre da família, na Rua do Matadouro, morava o tio do menino, irmão único de sua mãe e também seu maior desafeto. O tio e a mãe do menino teriam se desentendido muito antes de ele nascer porque, relatava a mãe, o tio dissera que ela não teria direito à herança, já que o pai deles teria falecido quando ela estava em São Paulo, morando na casa de uma tia deles, retornando à cidade somente quando o pai já tinha sido enterrado. Por causa disso, a mãe teria dividido, à força e briga com pedra e facão, o terreno no meio. Passou uma cerca de tábuas e construiu, em um dos lados, a sua casa de taipa, isso lá pelos idos dos anos 1960, quando a mãe contava apenas dezenove anos de idade. Quando o tio do menino se casou pela segunda vez, levou para casa uma senhora que era metida em feitiçarias. De vez em quando aparecia, na porta do casebre, farofas de dendê ou pozinhos brancos. A mãe dizia que era a cunhada que jogava “pó de pomba”, na intenção de que a família finalmente deixasse o local. Muitas vezes também o menino enxergava, por trás da cerca, no quintal da vizinha, velas acesas, constantemente viradas para o casebre do menino. Toda essa vivência e o fato de ter presenciado a morte de Dona Zuzu deixaram o menino com um imenso pavor de feitiços. Daquele período em diante o menino passou a observar e fugir dos despachos que encontrava. Com o coração quase a “sair pela boca”, juntava forças nas pernas bambas para correr do local. Não por acaso, quase sempre que a mãe do menino mandava que ele fosse comprar mantimentos na venda de Dona Zeferina encontra um ebó no meio da estrada. Por aquela região morava uma “famosa feiticeira”, dessas que sabem “matar em vinte e quatro horas” e que “traz o amado de volta em três dias”, era o que dizia dela Dona Maria de Tâni, em conversas com a mãe do menino, nas tardes ociosas de domingo.

A venda de Dona Zeferina distava uns três ou quatro quilômetros do Sítio Bahia. Era uma casa de secos e molhados em que “se vendia de tudo”. A mãe do menino tinha feito amizade com a velha senhora e passou a comprar fiado na quitanda, que pagava pontualmente nos fins de semana, depois que seu Antônio, gerente do Sítio, pagava as diárias dos trabalhadores, no fim da tarde das sextas-feiras. O menino ficou encarregado de comprar os mantimentos e de ir efetuar o pagamento, nos sábados pela manhã ou ainda na sexta-feira, se fizesse tempo bom ou se não tivesse outros afazeres urgentes. Para chegar até a venda, o menino subia a ladeira da variante do sítio, tomava a estrada de chão à sua direita, em direção à Matinha do Orobó. Na estrada costumava subir uma poeira vermelha, sempre que passavam as marinetes de seu Cheba ou de seu Querônio, únicos veículos automotivos a transitarem por aquelas bandas, além do Ford F4000 do Sítio Bahia. Nessas idas e vindas para a venda de Dona Zeferina, o menino se lembrava das histórias apavorantes que escutava: o *chupa cabra* que estava a atacar as pessoas ou a *combi preta* que pegava crianças, ou ainda outras fantásticas histórias, abundantes no imaginário popular. Para piorar ainda a situação, o menino de quando em vez encontrava ebós, novos ou velhos, com velas acesas ou apagadas, na beira do caminho ou nas encruzilhadas, embaixo dos cachos de coquinhos de piaçava.

Em uma manhã de setembro o menino caminhava para a escola pela mesma estrada que dava na venda de Dona Zeferina, mas virou à esquerda na primeira esquina, logo depois dos limites do Sítio Bahia. Toda aquela região, inclusive a estrada, estava no meio de uma imensa mata de piaçaveiras. As estradas, por isso mesmo, separadas da mata por cercas de grandes estacas e arames farpados, eram escuras, frias e barulhentas, pelos ventos fortes que sopravam e balançavam as talas das piaçaveiras. Na imaginação do menino, aquele era um típico cenário

de horror. Assim que virou a esquina, o menino deparou com um grande despacho, desses que pareciam feitos “para matar em vinte e quatro horas”, bem à sua frente, a separá-lo do restante do caminho que chegava à casa da professora. O que poderia fazer, sozinho naquela situação? As velas ainda estavam acesas e grandes, demonstrando que o ebó tinha sido colocado ali há poucos minutos e que talvez a “famosa feiticeira” ainda estivesse por perto. Tal foi a sensação de pavor que tomou conta do menino que ele resolveu ir para a escola pelo caminho de baixo, muito mais longe e perigoso que o da mata das piaçaveiras, já que teria que andar alguns quilômetros a mais e atravessar o pasto onde bois bravos e vacas paridas davam carreiras nos desavisados.

4 Leitura à sombra das laranjeiras

Nem só de histórias sórdidas ou de terror marcaram a morada da família no Sítio Bahia, naquele ano de 1982. Acostumados que estavam com a fome cotidiana, encontraram naquele lugar outras possibilidades de alimentação. Pela manhã, em vez da costumeira farofa, de peixe seco, de carne frita ou o escaldado de caranguejo, quando tinham em casa, na época das andadas, a família se adaptou a outros sabores. No sítio a família podia plantar batatas doces, de raízes grandes e folhas frondosas, ao lado da casa ou perto das plantações de pimenta do reino. Ali também encontravam em abundância mamões de muitas espécies, laranja pera, de umbigo, laranja lima, laranja poncã e tangerina, além de outras frutas mais raras, nem sempre autorizadas para os colonos, mas possíveis de serem colhidas, sobretudo as das proximidades das casas. A mãe plantava, no quintal, sementes de quiabo, jiló e hortaliças, que tanto serviam para o consumo da família como para serem vendidos na feira da cidade, aos sábados. A renda da fazenda girava em torno do

cultivo dos caros produtos da região: cacau, pimenta do reino, cravo da Índia e guaraná, por isso o dono do Sítio não se importava muito com as frutas abundantes e nem com as plantações dos colonos. Sob esse ponto de vista alimentar, o ano no sítio passou a ser uma época de relativa fartura. Por outro lado, a fêria da mãe e da menina mais velha, que trabalham a diária, no eito, mal dava para a compra das outras necessidades da família. Retirada a soma da quitanda de Dona Zeferina, do feijão e da carne seca comprados na Cesta do Povo, guardado o dinheiro da farinha de mandioca, o restante ia para o *porquinho*, a fim de que a mãe pudesse pagar a escola do menino no fim do mês.

Como a família chegou ao Sítio no mês de abril, as matrículas na única escola da região já tinham sido encerradas. Era uma escola multisseriada, sob a responsabilidade da professora Zenilda. A escola era um casebre de barro, coberto de palha, portas e janelas sem proteção. Em uma das paredes estava pendurado um quadro verde, onde a professora ensinava as lições. Naquele ano de 1982 pouquíssimos alunos estavam matriculados, ocupando somente o turno vespertino. Havia o grupo da segunda série, com dois alunos, três na terceira série, um grupo mais avançado, de quatro alunos, na quarta série. Entre os últimos estava a irmã da professora, que já tomava a lição, ao mesmo tempo em que estudava, ao grupo do segundo ano. Procurada pela mãe do menino tão logo chegaram ao Sítio, a professora Zenilda informou que não poderia aceitar mais nenhum aluno, principalmente da primeira série, porque a relação dos discentes já tinha seguido para a Prefeitura, desde o mês de março. Quando percebeu que a professora não podia aceitá-lo, o menino chorou convulsivamente. Muito ele relutou em deixar a escola João Antunes, na Rua do Tamarineiro, quando a mãe resolveu que mudariam para o Sítio Bahia. Finalmente ele estava estudando, como sempre desejara. Desde os sete

anos ele tinha por obrigação cuidar dos irmãos menores para que sua mãe, irmão e irmã mais velhos pudessem trabalhar. Por isso, o menino só passou a frequentar a escola naquele início de ano de 1982, quando completaria a idade de onze anos. Desde muito cedo o menino tinha resolvido que seria professor. Mesmo sem saber ler, brincava com seus irmãos de “fazer dever” porque a sua mãe já tinha sido professora leiga, do MOBREAL. A senhora lia com desenvoltura e ensinava os meninos, desde pequenos e quanto tinha tempo, as lições do ABC, livrinhos finos que adquiria nas papelarias da cidade.

Condoída pela vontade expressa do menino e ainda pela insistência da mãe, a professora resolveu aceitar o menino, mas no turno oposto, pela manhã. Como não receberia mais nada da Prefeitura por esse serviço extra, a mãe aceitou pagá-la em particular, a fim de que o menino não ficasse sem estudar. Foi assim que, mesmo na pobreza, o menino se viu estudando com uma professora dedicada somente a ele, ano em que não só aprendeu ler e a escrever com relativa facilidade, mas se tornou também o melhor aluno da professora, conforme ela não cansava de elogiar. Ao fim do ano letivo o menino lia até melhor do que os alunos da quarta série, graças a sua boa memória, privilegiada por guardar de cor, linha por linha, os textos que lia.

O sacrifício da mãe em pagar a escola para o menino tinha uma explicação. Enquanto moravam na cidade, algumas vezes a mãe levou o menino para ajudá-la a catar sururu, a pegar aratu e siri e a pescar camarão no mangue de onde tirava o sustento da família. Mas, o menino não parecia levar jeito para aquele tipo de serviço. Tinha medo de meter a mão nas sapatas que se formavam entre as raízes dos manguezais e a lama, para tirar o sururu. Cortava-se muito com os cascos de ostras e nunca mesmo, por nenhum milagre, conseguiu pegar um aratu, que fugiam dele, rápidos e ladinos, para os galhos mais altos dos

manguezais. Além disso, o menino chorava e reclamava muito das picadas dos mosquitos e das mutucas, que se juntavam, em nebulosa, para chuparem o sangue doce do menino novo. A mãe, paciente e boa, colocava plástico no chão à beira do rio que se encontrava com o manguezal e deixa o menino brincando com grauçás, enquanto ela ia atrás dos mariscos. Passava querosene misturado a azeite de dendê no corpo, na cabeça e no rosto do menino, a fim de que os insetos não o perturbassem. Outras vezes, a mãe levava o menino para colher e plantar aipim na vargem ao fim da rua, depois do riacho onde a mãe costumava lavar as roupas da família. Para roça o menino também não levava jeito. Sempre enfiava na terra o lado errado das manaíbas e a mãe tinha que replantar tudo, desperdiçando tempo e energia. Não conseguia, também, arrancar as raízes inteiras. Os pedaços de aipim ficavam pela terra, prejuízo certo se as raízes tivessem que ser vendidas.

Certa vez, por ter confundido mandioca brava com aipim, colocando em risco a vida dos familiares, a mãe chamou o menino para conversar. Se não tinha jeito para o mangue e não sabia trabalhar na roça, o que faria, então, da vida? O menino respondeu, prontamente, que queria ser professor. Achava bonito ir para a escola, como as filhas de Dona Lourdes e os filhos de Dona Matilde. Já tinha dez anos de idade e ainda não sabia ler. Já sabia de cor o ABC, mas ainda não juntava as palavras. Achava bonito ser professor, como o filho de seu Antônio da Venda, que tinha se formado no ano passado. A mãe prometeu, então, que “no ano que vem” ele iria para a escola. Era setembro ou outubro. O ano seguinte seria justamente 1982. Logo no início do ano a mãe o matriculou na primeira série na Escola Municipal João Antunes, há poucos quarteirões do casebre onde moravam, logo na entrada da Rua do Tamarineiro. As difíceis condições de trabalho

naquele início de ano, sobretudo porque agora a mãe não tinha mais com quem deixar os meninos mais novos, levaram-na à decisão de mudarem para o Sítio Bahia. O menino relutou em deixar a escola, mas aceitou, por fim, pela solene promessa da mãe de que lá ele continuaria estudando. Ela havia se inteirado da existência de uma escola primária perto do Sítio.

Dessa forma, morando no Sítio Bahia, a mãe se acostumou com as ideias firmes do menino de que ele estudaria para ser professor. Talvez por isso, todos os sábados a mãe seguia para a cidade. Acordava ainda na madrugada, punha na cabeça um cesto cheio de coentro, couve e alface, hortaliças que plantava no fundo da casa, e seguia, a pé, para a feira da cidade. Andava por mais de duas horas. Em torno das sete da manhã já estava vendendo as hortaliças. Depois, comprava os mantimentos na Cesta do Povo. No início da tarde tomava a marinete de seu Cheba, de volta ao Sítio Bahia. As crianças ouviam a buzina da marinete e corriam, eufóricas, para o portão do Sítio. Sabiam que a mãe estava chegando. Certamente ela traria, como toda semana, as balas de hortelã e os livrinhos de cordel, de que tanto gostavam. Ao chegar a casa a mãe acomodava as crianças sob as laranjeiras. Viajariam pelos mundos fantásticos dos cordéis: *O Pavão Misterioso*, *A Princesa da Pedra Fina*, *Lampião e Maria Bonita*, *O Preguiçoso e a Banana*. Era o gosto pela leitura que se formava ali, embaixo das laranjeiras, à sombra da literatura.

Adelino Pereira dos Santos⁵⁸

⁵⁸ Doutor em Letras. Professor adjunto da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: adesantos@uneb.br

