

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 1 • Nº 15 • Jan.-Mar. (2019) • ISSN 1980-4571

Temática Livre



Ana Marcia Alves Siqueira
Geraldo Augusto Fernandes
Marcelo Peloggio
(Org.)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 15 • JAN.-MAR. (2019)

ISSN 1980-4571



TEMÁTICA LIVRE

Ana Marcia Alves Siqueira
Geraldo Augusto Fernandes
Marcelo Peloggio
Organização

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

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Geraldo Augusto Fernandes – UFC
Marcelo Peloggio – UFC

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Yuri Brunello – UFC

EDITORA-CHEFE

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

EDITORA-ASSISTENTE

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Almeida Colares – UFC
Aline Leitão Moreira – UFC
Amanda Jéssica F. Moura – UFC
Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Antonio Euclides Vega de Pitombeira e Nogueira Holanda – UFC
Bárbara Silva T. de Menezes – UFC
Benedito Teixeira de Sousa – UFC
Carla Pereira Castro – UFC
Clarissa Paiva de Freitas – UFC
Crislay Micaely C. Maia – UFC
Dolores Raissa Teixeira Cunha – UFC
Edilane Vítório Cardoso – UFC
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC
Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC
Erimar Wanderson da C. Cruz – UFC
Fabiana Vieira Rodrigues Rosa – UFC
Ítalo Vieira Lima – UFC
Juliana Braga Guedes – UFC
Kelly Cristina M. Ferreira – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Lia Leite Santos – UFC
Licilange Gomes Alves – UFC
Luciana Bessa Silva – UFC
Mariana Antônia S. Carvalho – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Rafaela de Abreu Gomes – UFC
Robson Nogueira Moreira – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC
Sarah Pinto de Holanda – UFC
Tamires de Souza Carvalho – UFC
Tayla Maria Leôncio Ferreira – UFC
Thalyta Nascimento Nunes – UFC
Yuri Brunello – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC
José Leite Jr. – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

Fernanda Xavier Maia – Unimontes

AVALIADORES CONVIDADOS

Adelino Pereira Dos Santos – UNEB
Elisandra De Souza Pedro – USP
Gabriela Pacheco Amaral – UFMG
Jorge Luiz Freneda – Unicsul
Monique Bione Silva – UFSC
Raquel Ferreira Ribeiro - UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE

Andrea Mazzucchi – Università Degli
Studi di Napoli

Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Antonio Augusto Nery - UFPR

Benedito Antunes – UNESP

Benigna Soares Lessa Neta – IFCE

Cassia Alves da Silva – IFRN

Cid Ottoni Bylaardt – UFC

Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA

Constantino Luz de Medeiros – UFMG

Danielle Mendes Pereira – UFRJ

Edson Santos Silva – UNICENTRO

Elena Lombardi – University of
Oxford

Francesco Guardiani – University of
Toronto

Giorgio De Marchis – Università Degli
Studi Roma Tre

Harlon Homem L. Sousa – UESPI

José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC

Leonildo Cerqueira Miranda – UFC

Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA

Marco Berisso – Università di Genova

Margarida Pontes Timbó – FLJ

Maria Aparecida de O. Silva – USP

Maria Eleuda Carvalho – UFT

Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA

Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN

Matteo Palumbo – Università Degli Studi di
Napoli

Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE

Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE

Nicole Gounalis – Stanford University

Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE

Roberto Acízelo Souza – UERJ

Roseli Barros Cunha – UFC

Rubens da Cunha – UFRB

Sandro Bochenek – UEL

Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE

Terezinha Oliveira – UEM

Tiago Barbosa Souza – UFPI

Tito Lívio Cruz Romão – UFC

TESSITURAS LITERÁRIAS: INTERAÇÃO DIALÓGICA ENTRE LINGUAGEM, TEMPO E SUJEITO

*O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
(Alberto Caeiro)*

A literatura é o exercício do olhar renovado sobre o já visto, o que está posto, mas que pode se transformar constantemente dependendo do olhar e da capacidade criativa. Em consonância com essa liberdade da criação, os estudos literários experimentam a problemática responsabilidade de acompanhar a abertura artística que ensina “a ver com olhos livres”¹, ao mesmo tempo que “avaliam” essa produção a partir de convenções, modelos e conceitos instituídos. A estratégia essencial para se evitar a paralisação do olhar e das ideias nesse complexo exercício de pesquisa é a reflexão sem impedimentos, censuras ou comodismo. Ou seja, o renovado olhar de que nos fala Alberto Caeiro no poema II de *O guardador de rebanhos*, epígrafe desta apresentação: aquele olhar interessado pelo novo e também consciente de seu posicionamento.

Segundo essa disposição renovadora e interativa, o presente número de temática livre da *Revista Entrelaces* põe em diálogo uma diversidade de pesquisadores de instituições de ensino do país e do exterior – Universidade do Estado do Mato Grosso, Universidade São Francisco, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Ceará, Universidade Estadual do Norte do

Paraná, Universidade Estadual de Maringá, Universidade Federal do Paraná, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Universidade da Geórgia – que, reunidos a partir da interação dialógica entre linguagem, tempo e sujeito, apresentam reflexões em diferentes perspectivas e abordagens sublinhando as tessituras literárias.

Assim, sob a égide das discussões literárias em torno da linguagem, estão os artigos **A essência nômade da palavra roseana: uma incursão pelo espaço literário de Ave, palavra**; **Notas sobre a consciência e linguagem no episódio “Proteu”, do Ulysses, de J. Joyce** e **A linguagem simbólica em A barca dos homens, de Autran Dourado**.

Em **A essência nômade da palavra roseana: uma incursão pelo espaço literário de Ave, palavra**, Elvira Livonete Costa parte de estudos de Maurice Blanchot para discutir como o trabalho com a linguagem, em *Ave, palavra* resulta em uma opacidade da poesia roseana, anulando a representação de um significado primeiro e transbordando para outra realidade. A autora realiza um diálogo acerca da transcendência abstraída da palavra fixada na linguagem poética da obra tendo como ponto de partida o poema “Nascimento” e a proposição de que a escrita de João Guimarães Rosa é inovadora e ousada por abalar as estruturas linguísticas ao subverter o desgaste da palavra em seu uso cotidiano, imprimindo expressividade através da revitalização dos usos da linguagem e de suas possibilidades significativas.

Por sua vez, o pesquisador Rodinelly Gomes Medeiros, no ensaio **Notas sobre a consciência e linguagem no episódio “Proteu”, do Ulysses, de J. Joyce**, analisa por meio da abordagem bergsoniana a técnica e o enredo do episódio “Proteu”, isto é, como a capacidade imagética da linguagem empregada em sucessivas reflexões do personagem fornece uma aproximação pertinente entre totalidade dinâmica material e consciência. O fluxo-de-

consciência/monólogo-interior permite à ficção literária acompanhar a criação imagética da linguagem, o que possibilita ao leitor a experiência de estar na posição de quem ouve a expressão de certo pensamento (do personagem) e de quem participa da construção fugaz, emaranhada e difícil do próprio pensamento. Em suma, o ensaio realiza uma reflexão crítica do texto de Joyce em consonância com os desdobramentos da filosofia da vida e da consciência em Bergson para propor relações entre a obra literária e suas implicações filosóficas, além de uma interpretação crítica.

Já o artigo **A linguagem simbólica em *A barca dos homens*, de Autran Dourado**, de Samla Borges Canilha, realiza a análise do romance *A barca dos homens* em diálogo com a teoria hermenêutica de Paul Ricoeur, objetivando discutir como os três níveis miméticos propostos pelo filósofo francês são importantes para a leitura crítica da obra selecionada. Além do destaque dado ao repertório do autor de *A barca*, evidenciado pelo diálogo com referências bíblicas e com a tradição narrativa de viagens, a autora salienta a utilização da linguagem simbólica composta por elementos metafóricos e jogos de oposição que determinam a estrutura do romance – ritmo, estrutura e circularidade –, assim como a caracterização de personagens e do próprio espaço diegético, a ilha de Boa Vista.

Em **A construção de laços de afeto em *Hanói e Rakushisha*, de Adriana Lisboa**, Mirian Cardoso da Silva discute a afetividade humana no fugidio e heterogêneo contexto contemporâneo em que estão inseridos os protagonistas dos romances *Hanói* e *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. O exame da questão baseia-se na proposição de Bauman acerca da era “líquida”, caracterizada por uma significativa mudança na relação entre as pessoas em razão da tecnologia incorporada ao cotidiano, acarretando uma relativa dificuldade no estabelecimento de laços afetivos verdadeiros e duradouros, o que leva

a refletir sobre as transformações do afeto construído de diferentes formas nos romances estudados.

No artigo **A irrealização do sujeito em *O amanuense Belmiro*, de *Cyros dos Anjos***, Wagner Fredmar Guimarães Júnior analisa a obra a partir da teoria do sujeito fraturado, de Luiz Costa Lima, segundo a qual, o discurso ficcional possibilita ao sujeito uma vivência distinta daquela do cotidiano, em que a mobilidade do eu tende a se congelar devido à busca de uma unidade. O trabalho salienta como o narrador-protagonista Belmiro Borba, que não se realiza enquanto sujeito empírico, ficcionaliza em seu diário a fim de se realizar, como exercício criativo, “em Belmiro Caraibano e Belmiro sofisticado”.

Ainda na esteira das relações entre o sujeito e o mundo, porém, com um olhar voltado para a história recente colombiana, ligada à longa e violenta guerra política que assolou muitas regiões do país, o ensaio ***Los ejércitos de Evelio Rosero, obra de concienciación y tributo a las víctimas de la guerra frente a un proceso de paz***, do pesquisador Jorge Armando Becerra Calero, põe em discussão diversos aspectos desse terrível conflito por meio da análise do romance *Los ejércitos*. Acompanhando as vidas de Ismael e Otília, desenroladas no povoado de San José, o escritor homenageia todos aqueles silenciados pela violência, como também reflete sobre a complexa questão que divide politicamente o país: as negociações de paz com grupos armados.

Quanto ao conjunto dos diálogos relativos ao tempo, além da cronologia e da temporalidade, alguns desdobramentos destas também estão implicados, como o memorialismo e os diálogos temporais, tanto aqueles internos ao texto literário, como aqueles externos, entre épocas, estilos e formas e/ou gêneros literários.

Assim, a temporalidade e o memorialismo são temas de **Vislumbres poéticos em “O vitral”, de Osman Lins**. Neste ensaio,

a autora Mariângela Alonso analisa o conto “O vitral”, cujo mote recai sobre os instantes líricos de revelação do casal Matilde e Antônio, ao decidirem registrar com um retrato a comemoração de vinte anos de casamento. Os conceitos de Jean-Yves Tadié sobre a narrativa poética fundamentam a discussão em torno do paralelismo entre o tempo presente e o tempo da memória, indiciadores das diferenças entre os personagens. Os contrastes na narrativa delineiam, por esse modo, a maneira pela qual o escritor, a partir da moldura temporal, potencializa a matéria literária, criando uma obra essencialmente poética.

Outra forma interativa em destaque, nessa tessitura relativa aos entrecruzamentos temporais, diz respeito ao diálogo empreendido com a tradição satírica grega, como mostra o artigo **A galhofa e a melancolia na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*: diálogos entre Menipo, Luciano e Joaquim Maria**, de André Plez Silva. Buscando melhor compreender a múltipla densidade do olhar machadiano, o autor realiza um exame crítico do jogo duplo empreendido pelo narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ligando-o à sátira menipeia e à tradição luciânica. O trabalho analisa, assim, o cômico e a sátira presentes no romance, delineando sua complexidade por meio de um intrincado amálgama de acepções, que revelam não apenas o conjunto sócio-histórico da produção machadiana, mas também a erudição do escritor em interação com os modelos satíricos da Antiguidade.

De modo semelhante Xuan Wang, no ensaio **Reading Romance: Reading the Oppositional, in Narrative**, empreende um diálogo entre passado e presente ao comparar as diferentes recepções realizadas pela crítica americana, desde 1592, à obra chinesa *Journey to the West (Jornada para o oeste)* com os “dois modos de leitura de romances ocidentais”, a que foram submetidas *A divina comédia*, *Fada Queene* e *Progresso do peregrino*. Segundo a pesquisadora, estas obras foram lidas por Singleton e Frye sob uma

perspectiva ideológica e/ou teológica; por outro lado, críticos como Bloom, Berger, Parker, Goldberg, Teskey e Fish salientam o aspecto idiossincrático de antiprogresso das mesmas; isto é, de, enquanto gênero romance, voltarem-se para a tradição e sobre si mesmas, constituindo instigantes exemplos da capacidade de subversão das narrativas literárias, de apropriação e recriação da tradição de modo autorreflexivo. Conforme essa proposição, embora *Journey to the West* tenha sido, ao longo de várias edições, lida sob as perspectivas taoísta, budista ou confucionista, Wang considera-a uma obra-prima da literatura chinesa que “joga com o mundo”, mesclando reflexão e crítica social.

Na seção seguinte, Marcela Santos Brigida oferece aos leitores da *Entrelaces* a resenha ***The Only story, de Julian Barnes***. O instigante romance do premiado escritor inglês contemporâneo, publicado no Brasil pela Rocco sob o título *A única história*, também dialoga com a temporalidade a partir do relato autobiográfico do protagonista que avalia melancolicamente sua vida.

Por sua vez, a seção Ensino apresenta o ensaio **Livros e liberdade: reflexões sobre literatura e sala de aula**, no qual Vandemberg Simão Saraiva busca discutir as interferências de ideias vindas de dentro e fora do ambiente escolar e que ocasionam a censura tanto de textos literários quanto da interpretação destes na escola. A argumentação fundamentada na compreensão do educando enquanto sujeito humano plural defende a formação ética, o desenvolvimento da autonomia intelectual e o pensamento crítico. Nessa perspectiva, a sala de aula é considerada como um espaço de reflexão e de inclusão, em que a literatura se constitui como elemento fundamental de estímulo à criatividade, à imaginação e também de aprendizagem da leitura crítica imprescindível ao desenvolvimento humano e do cidadão.

Afinal, esta edição é arrematada com o delicado poema **Literatecedura**, de Gênesson Johnny Lima Santos, que promove os entrelaçamentos de palavras, frases, sentidos e significados, poeticamente tecidos em ressonâncias e costuras.

Finalizamos na expectativa de que os trabalhos aqui apresentados contribuam para a divulgação de obras, escritores e pesquisadores das diversas áreas das Letras, em especial da Literatura Comparada.

Boa leitura!

Ana Marcia Siqueira
Geraldo Augusto Fernandes
Marcelo Peloggio

NOSSA CAPA

afectos, fulgores, paisagem¹

Série fotográfica que registra a casa de Maria Gabriela Llansol, que hoje funciona como Espaço Llansol, em Sintra, Portugal. Partem de uma busca de biografemas llansolianos, os restos de biografia que se encontram no espaço da casa, fragmentos. São pequenos objetos, disposição de móveis, escrita, plantas e certa luminosidade que se infiltra no espaço – há o encantamento e a ruína.

Fernanda Xavier Maia²

¹ Texto de autoria da fotógrafa Fernanda Xavier Maia sobre sua série fotográfica realizada em 2014.

² Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros, realiza trabalhos em colagem, ilustração e produção audiovisual.

SUMÁRIO

ESTUDOS LITERÁRIOS	11
A essência nômade da palavra roseana: uma incursão pelo espaço literário de Ave, Palavra.....	14
<i>Elvira Livonete Costa</i>	
Notas sobre consciência e linguagem no episódio 'Proteu', do Ulysses, de J. Joyce.....	28
<i>Rondinely Gomes Medeiros</i>	
A linguagem simbólica em "A barca dos homens", de Autran Dourado.....	42
<i>Samla Borges Canilha</i>	
A construção de laços de afeto em Hanói e Rakushisha, de Adriana Lisboa.....	57
<i>Mirian Cardoso da Silva</i>	
A irrealização do sujeito em O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos.....	71
<i>Wagner Fredmar Guimarães Júnior</i>	
Los Ejércitos de Evelio Rosero, obra de concienciación y tributo a las víctimas de la guerra frente a un proceso de paz.....	83
<i>Jorge Armando Becerra Calero</i>	
Vislumbres poéticos em O vitral, de Osman Lins.....	96
<i>Mariângela Alonso</i>	
A galhofa e a melancolia na obra Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos entre Menipo, Luciano e Joaquim Maria.....	107
<i>André Plez Silva</i>	
Reading Romance: Reading the Oppositional in Narrative.....	121
<i>Xuan Wang</i>	
RESENHAS	133
Resenha de The Only Story de Julian Barnes.....	133
<i>Marcela Santos Brigida</i>	
ENSINO	140
Livros e liberdade: reflexões sobre literatura e sala de aula.....	140
<i>Vandemberg Simão Saraiva</i>	
CRIAÇÃO	140
Literatecedura.....	161
<i>Gênesson Johnny Lima Santos</i>	

ESTUDOS LITERÁRIOS

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

A essência nômade da palavra *roseana: uma incursão pelo espaço* Página | 14 *literário de Ave, Palavra*

Elvira Livonete Costa³

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás)

Resumo

Na obscuridade do espaço literário a palavra ressurgiu incorporada e consubstanciada de inúmeros sentidos e valores semeados no solo desértico de *Ave, Palavra*. Por meio dos movimentos de recuo da linguagem a opacidade da poesia roseana anula a representação de um significado primeiro, o verbo essencial já não se desvela como termo, porquanto se abre a uma intenção e transborda para outra realidade. Essa coletânea recria o mundo por meio de uma poesia sóbria, todavia essencial, decantada de uma linguagem vigorosa e enérgica que nunca se cansa de assombrar por sua natureza rebelde e inapreensível. *Ave, Palavra* comporta uma ação lírica articulada no espaço soberano da obra, um fenômeno que converte toda a superficialidade do mundo exterior em um dito incessante, inesgotável e avassalador. Pretendemos nesse trabalho, fundamentados nos estudos de Maurice Blanchot, estabelecer um diálogo acerca da transcendência abstraída da palavra essencial arraigada no solo poético de *Ave, Palavra*, tendo como escopo o poema *Nascimento*.

Palavras-chave

Guimarães Rosa. *Ave, Palavra*. Espaço Literário. Verbo Essencial. Maurice Blanchot.

³ Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Introdução

O jogo literário se articula em um território obscuro e movediço, controlado pela pressão de movimentos inesperados, gerados a partir da tensão propulsora dos fenômenos de criação poética. A natureza soberana de uma obra literária aliada aos meandros da palavra essencial se desdobra como elementos fundamentais a alinhar o traçado de uma narrativa. Repensar a escrita de João Guimarães Rosa requer flertar com as diversas possibilidades da língua. Sua ousadia estremece as estruturas linguísticas intencionando reprimir o amortecimento da palavra surrada pelo uso cotidiano e posteriormente recolher a expressividade que brota desta revitalização da linguagem. Os impulsos que elevam a ação criativa do autor mineiro decorrem da força que move a literatura. Rosa burla os códigos, ultrapassando as fronteiras estabelecidas pelas regras da razão para semear sua escrita no solo fértil do espaço literário. A intensidade e o vigor poético da escritura roseana abala os sentidos da experiência estética ao utilizar a palavra como álibi de suas inquietações, desenhando as nuances do pensamento com uma escrita desmedida que se esparrama na alma, coisas de poesia.

Buscar entender a natureza da linguagem significa deixá-la falar a partir do lugar dela mesma, tomando o cuidado para não sermos envolvidos pelo redemoinho poeiril que permeia esse caminho. Enquanto tentarmos caracterizar a linguagem a partir de nosso próprio olhar ou de nossa concepção acerca de seu ser, estaremos sempre caindo nos abismos que nos separam de sua essência, porquanto não dominamos a linguagem a ponto de apreendê-la de forma completa e absoluta. Partindo desse pensamento e fundamentados nas reflexões de Maurice Blanchot nos inclinamos para entender os acenos longínquos da linguagem para que estes nos apontem o caminho para o lugar de sua essência.

Esta pesquisa, de natureza teórica, será pautada nos diversos aspectos do modo de composição poética de Guimarães Rosa, abordando os procedimentos adotados pelo escritor em sua linguagem que resulta na pluralidade significativa de sua escritura. A escolha dos textos roseanos como objeto desse estudo se deve principalmente ao caráter multifacetado e abrangente de um fazer literário caracterizado pelo hermetismo, opacidade e profusão de sentidos que sua produção literária abarca, na qual ainda se encontram interstícios que necessitam serem permeados. Esse trabalho propõe uma investigação acerca da atividade criativa de João Guimarães Rosa a partir de uma ação interpretativa de alguns procedimentos que engendram o universo inexprimível de sua escrita poética. Para tanto, propomos a análise de alguns aspectos de sua narrativa ao compor o poema “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304),

presente em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001), uma obra recheada de nuances poéticas e variadas formas textuais. Priorizamos a totalidade sem limite da palavra como elemento essencial e força propulsora da obscura linguagem empreendida pelo autor, conduzidos pelo constante devir que se estabelece por meio do embate entre o desconcertante estranhamento do texto e o prazer da leitura.

1 Do espaço literário roseano

A obra literária habita um espaço encoberto e sinuoso, um lugar impregnado de mistério. Enigmática e em completa solidão, a obra essencial percorre um horizonte distante, sempre resguardada em sua pureza e imponência. A inacessibilidade do espaço literário comporta uma solidão essencial fundada em um isolamento necessário, totalmente voltado à supremacia e ambivalência da palavra autêntica. A obra reivindica a entrega absoluta de quem escreve por meio de uma relação complexa, na qual jamais oferece garantias nem segurança ao autor, todavia exige um trabalho sem fim, árduo e inglório. A essência inacabada de uma obra literária evoca o domínio mesmo do espírito, porquanto abriga o privilégio de uma infinitude que se manifesta no poder de jamais ser finalizada totalmente. O silêncio absoluto e dissimulado da obra de arte suprime qualquer forma de estabelecê-la em meio a sua eminente ambiguidade, se restringindo a exprimir apenas que ‘é’. Essa profunda solidão de seu ser traga todo aquele que vive na sujeição e na intimidade de uma obra, ela se encerra em uma total ausência, ignorando o trabalho árduo, porém ilusório do escritor, e despojando-o de qualquer autoridade sobre sua escrita, porquanto este se encontra apenas na vizinhança da obra e usufrui apenas de uma insuficiente intimidade exterior a ela. Maurice Blanchot (1987) em *O Espaço Literário* discorre acerca dessa supremacia da obra em relação à singela participação do escritor no ato literário.

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão ‘doente’ que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. (BLANCHOT, 1987, p. 15)

Blanchot tece pertinentes questionamentos a respeito do processo de realização da obra literária. Na visão poética do crítico francês, a escrita literária não é fruto da intenção do autor, os resíduos de palavras depositadas no branco do papel pelo escritor são absorvidas e logo depois rejeitadas pela obra em decorrência da insuficiência de verdade e por suprimirem o ser das coisas representadas. O que o escritor tem a dizer demanda da futilidade vazia do

mundo real, não compreende a consistente realidade da obra e nem a seriedade do verdadeiro trabalho no mundo. O escritor é senhor de uma palavra passiva e sem peso, incapaz de exprimir mais que a transparência disforme e imediata das coisas. Isto posto ele se vê obrigado a se resignar à sua coadjuvância na escrita literária, e ficar à sombra conforme lhe é imposto pela exigência da obra, já que suas palavras se mostram apenas como a aparência decalcada do mundo.

A linguagem literária se pronuncia a partir de uma dimensão exterior à própria fala, uma região ambígua de onde ecoa o murmúrio incessante do verbo complexo. A literatura percorre um espaço circular tênue permeado pela pressão e o risco, visto que esta região abriga a possibilidade iminente de naufrágio daquele escritor que não consegue se esquivar aos movimentos voláteis decorrentes das trapaças ocultas e inerentes à obra. Escrever aqui é desviar a palavra do curso do mundo, soltando as amarras que amordaçam e impedem um dizer a partir dela mesma. É libertar a palavra da sombra do mundo, devolvendo a ela o repouso e a dignidade do silêncio essencial. Aqui a palavra já não fala, apenas ‘é’, sempre resguardada e consagrada à pura passividade do ser, ela anuncia um dizer infinito arraigado na verdade oculta do mundo. “Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar”, recolhendo dessa fala seu próprio silenciar. A escrita verdadeira requer do autor a entrega de toda a autoridade do dizer à linguagem, que, entreabrindo-se, converte todo dito na profusão de múltiplas e fascinantes imagens que se condensam no vazio das palavras depositadas nas páginas de um livro. A esfera fechada de uma obra atrai e submete o escritor para fora de si mesmo, do mundo e da vida, tornando-o indefeso e impossibilitado de se pronunciar, haja vista que a supremacia da linguagem lhe impõe o silêncio fundamental para sussurrar a fala da experiência original.

Neste espaço insólito, já fora da segurança do mundo real, o autor despe-se de seu eu para pronunciar uma fala a partir do lugar da linguagem, sempre voltado para a impessoal enunciação de um ele. Em meio à rejeição e exigência da obra, o autor é afastado e submetido aos movimentos de origem da linguagem que o reduz a uma completa impotência, vertido na desagregação de seu ser. Nesse despojamento de si mesmo, o autor permanece sempre exterior ao espaço essencial da obra, ou seja, do centro potencializador da escrita literária, e para onde a linguagem sempre retorna. Nos fluxos desse processo metamorfoseante a linguagem sempre busca retornar para o centro da obra, uma *zona de atração* que impulsiona o escritor a prosseguir rumo à solidão essencial que emana da própria obra, e de onde só se liberta escrevendo. O artista vê na ação de escrever a chance de sua sobrevivência, escrever acaba se manifestando como seu tormento e sua salvação.

Blanchot (1987) contempla a escrita literária no que ela tem de dialógica, intransitiva e exterior ao discurso comunicativo, ação que demanda de um fundamental apagamento do autor, possibilitando alforriar a palavra da superficialidade e objetividade do mundo, por conseguinte remindo-a com uma natureza abstrata, condição fundamental para múltiplas enunciações. Na concepção blanchotiana, a obra de literatura evoca um tipo de violência da linguagem fundada em uma palavra fragmentada, suprimindo todo seu caráter representativo, uma palavra que se afasta da concretude do mundo para coexistir exclusivamente no espaço literário, no qual ela exprime a verdadeira essencialidade de seu ser.

A constituição fragmentada de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) comporta uma força centrífuga que atrai e absorve toda a escritura pela supremacia de sua escrita. Essa obra emite sua fala de um lugar inacessível, mas que sustenta e direciona o verdadeiro sentido de seu ser. Guimarães Rosa se expõe aos riscos e exigências de uma escrita permeada pela intensa pressão submetida pela obra, um embate solitário guiado pela atração fascinante em busca da liberdade, impulsionando-o a escrever sempre. O autor subtrai-se do mundo exterior e se entrega à intimidade de um silêncio imposto pela exigência da obra para anunciar sua fala poética a partir da impessoalidade essencial e pura da linguagem estabelecida pela obra literária. A escrita roseana se realiza em um espaço de privação do mundo, um lugar no qual a assustadora sensação de perda do domínio se reverte em experiência positiva de elevações violentas e repentinas, um deserto nômade cujas areias cegam e impelem incessantemente para fora, fazendo-se necessário ser guiado pela alteridade da obra, aquela que o exclui e o depõe de toda autoridade de escrita. A palavra roseana se dispersa no espaço exterior de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) por meio de uma luta desesperada, sempre arremessada a um universo de exílio, como uma *migração infinita*. Este embate inglório para o autor se consolida em uma contraditória experiência salvadora, visto que sua vagância errante pelo deserto exterior o conduz ao erro essencial de um espaço que encaminha e liberta. Escrevendo ele encontra a abertura para o mundo, sempre guiado pela luz da solidão que potencializa a escrita do poeta. Elegemos o texto “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) para enfatizar e compreender a rede de relações obra e autor, que conduz aos movimentos circulares no interior de *Ave, Palavra*.

“Demora tanto, de Natal a Natal”... ---- queixa-se uma velhinha, das do asilo, durante a festividade. Ainda pior, nesse prazo entreavamam-se os meses do tempo-de-frio, que amedrontam, assim como o vir de calores em excesso. Muitos dos recolhidos não podiam esperar dezembro, partiam para além, davam a alma. Todos lá não passavam de tênues sobreviventes, penduradinhos por um nada, apagáveis a qualquer sopro. (ROSA, 2001, p. 304)

O trecho acima manifesta a escrita fatigante que encerra o intrincado espaço de criação poética em *Ave, Palavra*. O texto “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) apresenta traços extremamente metafísicos acerca da velhice do homem, matizando a obscuridade perturbadora da existência. Apreender e traduzir a fluidez da vida demanda de uma palavra haurida de toda superficialidade efetivada no mundo real, uma palavra desprendida e livre do peso das coisas. “Nascimento” compreende uma escrita que jorra do âmago da obra de arte, que por sua vez destila uma palavra descaracterizada de toda materialidade e impregnada da completude de sentidos indizíveis do ser. Os movimentos poéticos que manam do seio da obra roseana e delineiam a escrita de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) autorizam um dizer autêntico sobre as verdades do mundo e do homem por intermédio de uma palavra permeada de sensações insólitas, dores, enigmas, razões e desrazões do viver. No referido texto as palavras são despojadas de toda materialidade aparente, ‘fragmentos’ de palavras são depositados como pequenos blocos dotados de presença ao longo do texto, e quando pronunciadas ressoam uma fala estranha e desconfortável, elas ecoam um dito intenso, desestruturado e anárquico originado na ação de desdizer. A inconsistência da palavra depositada no texto adquire um caráter insólito e estranho aos sentidos comuns, porquanto foi esvaziada da essência do mundo, por conseguinte, consubstanciada com os sentidos abstratos da obra e a impessoalidade da linguagem literária. “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) apresenta uma palavra sem medida, uma tal que conjuga quase nenhum sentido, inventa mundos atravessados por imagens desconexas. O devir da palavra se faz poesia na escrita poética roseana em meio aos solavancos de movimentos inesperados e sempre coordenados pelas imposições da obra.

A palavra arraigada nesse lugar estremeado decanta da sensação de privação dos sentidos comuns, já que sua fala mana da subjetividade silenciosa e solitária da obra que recolhe todos os dizeres. A palavra roseana brota no solo arenoso de um território árido, cujas sementes exigem raízes profundas, um espaço nômade, visto que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. [...] tornando sempre mais central, mais esquivo, mais incerto e mais imperioso. O espaço literário que engendra a escrita de Rosa se distancia da “terra prometida” referenciada por Blanchot (1987), e caminha incessantemente rumo ao deserto, lugar bem menos seguro e deveras voltado para miragens angustiantes onde nunca se está aqui, mas sempre longe daqui, perdido e sem sossego. *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) abarca uma fala errante e extremamente complexa para a exegese literária, haja vista que a estrutura estética da obra compreende vários níveis de composição dos mais intrincados e laboriosos. O autor mineiro, conectando forma e conteúdo, intercala e

projeta um tipo de efeito caleidoscópico, mediante uma multirefração de categorias microscópicas em estruturas maiores (semas ou morfema em sintagmas), por conseguinte em estruturas macroscópicas (frases ou parágrafos). O resultado dessa minuciosa elaboração se reflete em todo o texto garantindo efeitos magnetizantes.

A palavra anunciada pela escrita poética roseana em “Nascimento” é fundada no central, movediço e propulsor espaço incongruente da obra de arte, sua emancipada e autêntica palavra literária carrega a essência da exclusão do autor e de seu olhar acerca do mundo. A palavra cunhada no seio da obra de literatura não possui a incumbência de traduzir o mundo ou os sentidos imediatos da vida, ela é incompreensível e inacessível em toda sua virtualidade, uma vez que sua essência nada diz e nada revela. A escrita de Guimarães Rosa engendra o lugar de exílio de sua própria fala, manifesta a renúncia a seu mundo tranquilo e a segurança de sua terra natal. Isola-se do mundo, onde todo apoio e intimidade se furtam em meio às envergaduras de um lugar de incertezas. A exterioridade designada ao autor oferece apenas possibilidades pautadas em regras contraditórias e insustentáveis, sempre impostas pela intransigência da obra. A experiência estética que se manifesta na verticalidade de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) é voltada para possibilidade de ultrapassar a imediata e superficial realidade do mundo, porquanto a força da escritura roseana é permeada pelos não-limites de uma escrita que se introjeta nas coisas para fazer-se poesia.

O autor roseano emite sua fala do lado de fora da obra, espaço esse que evoca e convoca ao desaparecimento, remetendo a um estado de perda absoluto, arrebatador e fascinante. Segundo Blanchot (1987), esse é um espaço de experiência que esgota a vida em busca da arte, lugar de busca incessante e indeterminada em uma região de aniquilamento de si mesmo em detrimento da soberania da obra. O autor roseano faz sua experiência de morte se converter em trabalho, transformando o negativismo extremo em possibilidade, como medida absolutamente positiva, assim como a arte de “bem morrer” estabelecida por Kafka e descrita por Blanchot (1987) em *O Espaço Literário*, cujo pensamento remete ao tempo indefinido de morrer determinado pela arte. A disposição do autor roseano em se entregar à experiência feliz da morte advém do rompimento com o mundo real vinculada à necessidade urgente de escrever para viver. Esta espécie de contentamento com a morte decorre de um descontentamento maior com a vida, isto posto a obra de literatura se desvela como um espaço de esperança para o escritor, um lugar contraditório onde a morte contente é o salário da arte.

A escritura roseana percorre esse horizonte ambíguo da arte literária, no qual sua escrita se encerra na exigência circular da obra imbricada na ânsia de escrever para se afastar

da vida e na possibilidade de morrer. A estrutura dilacerada e disforme de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) revela um espaço sem garantias, incerto e inseguro no qual o autor não se coloca na ociosidade esquivando-se da morte iminente, dado que esta lhe é necessária, e ele sabe que somente ‘é’ a partir da morte. O autor subsiste em meio à angústia das condições e contradições do espaço centralizador da obra, ele é consciente de que vive para escrever, todavia só lhe é possível escrever se morrer. A escrita de *Ave, Palavra* é cunhada nesse espaço de entrega total e absoluta reivindicada pela supremacia da obra literária, por meio do risco essencial de um jogo conduzido por regras que só oferecem o poder de morrer como forma de tornar a obra possível. Nesse completo estado de privação, o artista se lança na experiência arriscada, porém soberana de “Igitur”⁴ para realizar sua tarefa poética, porquanto a arte se realiza no movimento para a morte, e não no além da morte. A escrita literária se estabelece mediante o caminhar em meio à solidão das trevas e à profundidade do desaparecimento no silêncio puro da meia noite. O deslizamento do ser convertido ao aniquilamento eterno desvela-se como a substância da ausência absoluto, Blanchot descreve tais movimentos da escrita literária como:

O vaivém das portas da sepultura aberta, o vaivém da consciência que entra e sai de si, que divide e se escapa errando na lonjura de si mesma com um roçar de asas noturnas, fantasma já confundido com os de mortes anteriores. (Apud BLANCHOT, 1987, pp. 111-112).

Esse movimento aberto para a morte evoca uma dimensão inacessível, exterior, uma espécie de céu poético. Na intimidade da noite, a morte pulsante torna-se consciência de vida no instante que a morte se deixa apanhar e identificar por aquele que a consentiu, sempre resguardado pela paciência essencial, obedecendo ao que lhe supera e leal ao que o exclui. Cumpre então respeitar a transcendência e a formação de sua morte, tarefa que escapa à própria capacidade, sendo fiel ao seu eu puro e à essência da morte na escrita poética, liberando assim o fluxo do puro movimento poético.

Era decerto uma feita misturada assembléia, onde brancos e escuros, o de dizível família e o rústico ou gentuço, o antes remediado e o que pobrezinho sempre, da miséria cristã. Igualavam-se, porém, em grelhas, cãs, murchidão, agruras, como se a velhice tivesse sua própria descor, um odor, uma semelhança: sagradas as feições pela fadiga e gasto, vida cumprida. Enfim palpitavam de insofrimento, querendo: as trêmulas mãos paralelas – no apanhar seu regalo – cada um com esperançazinha de que diferente e melhor que os outros, festejavam-se lhe os olhos. Os presentes de pequena valia, sabonetes, espelhos miúdos, qualquer tutaméia ou til, embrulhados em lenços grandes, dos que são usos de velhos, de que as velhinhas gostam. (ROSA, 2001, p. 306)

⁴ “Igitur”, conto inacabado e complexo de Stephane Mallarmé (1869-1970), cuja temática e estilística envolve a constituição do sujeito e seu elo intrínseco com a linguagem.

Os movimentos poéticos que norteiam a escrita roseana semeiam no seio de *Ave, Palavra* o estranhamento de uma verdade arraigada no âmagô inacessível do espaço literário. “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304) anuncia essa verdade restrita da obra acerca do mundo na condição de uma palavra turva, e em meio a sua opacidade emite apenas um chamado a dizer. O texto estabelece uma palavra que se desvia a um olhar que intente retê-la, contentar-se-ia em reconhecê-la em sua impossibilidade e transcendência. Ela se esquiva sempre a qualquer movimento de apreensão pelo pensamento ou interpretação, porquanto esta palavra é conduzida pelos movimentos de origem que retornam incessantemente ao centro da obra que a sustentam, e não à exterioridade superficial do mundo das ideias. Os sentidos dessa palavra não se acomodam nem se reconhecem no mundo, visto que este não lhe tem acesso. A complexa palavra lavrada nesta narrativa poética de Guimarães Rosa oculta incansavelmente sua face obscura, haja vista que esta habita a região mais secreta e essencial de uma obra de arte literária. Esta palavra enigmática escapa e se refugia sempre no “lado que não está voltado para nós”, e pelos movimentos poéticos somos constantemente afastados e desviados ainda mais pela limitação de nosso ser.

Habitamos a vizinhança do espaço poético que coordena os movimentos da palavra estabelecida na tessitura de Rosa, estamos destinados ao infortúnio do limbo do espaço literário, porquanto não nos libertamos de uma consciência livre dos limites objetivos da representação, permanecendo impregnados pela necessidade de segurança e estabilidade do mundo exterior. Por esses e outros motivos a inconsistência e transcendência da palavra vindoura inscrita em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) nos soa tão estranha e inacessível. Para percorrer esta região nebulosa, precisamos perder-nos na inconsciência cega e instintiva do espaço imaginário, interiorizando a pureza essencial da palavra transmutada e consubstanciada com uma fala original e elementar. O centro propulsor da obra que comanda os fluxos poéticos e alimenta a virtualidade da palavra de Rosa jorra de uma fonte emancipada do tempo e do espaço, esvaziando-a de todos os resíduos de representações existenciais do mundo. Blanchot explica que tal processo opera na palavra uma espécie de conversão no interior da obra, o crítico francês afirma ainda que:

(Trata-se tão só de uma consciência mais ampla, mais dilatada), mas isso quer também dizer: mais pura, mais, próxima da exigência que a fundamenta e faz dela não a má intimidade que nos encerra mas a força da superação em que a intimidade é a eclosão e o jorro do exterior. (BLANCHOT, 1987, p. 137)

Essa metamorfose promove a purificação da palavra de tudo que ela representa e produz, retirando-a da condição de transmissora da objetividade real do mundo e convertendo-a a significações mais elevadas. Na intimidade da obra todos os sentidos e significados voltam-se para o centro potencializador do espaço literário. Lá a palavra é ampliada e abandona seu valor de uso, garantindo-lhe capacidade de anunciar a profundidade da existência humana e a verdade do mundo. No espaço imaginário a palavra passa por uma espécie de ‘descoisificação’ ao se afastar da objetividade do mundo, por conseguinte o deslocamento para o centro da obra promove esta transmutação da palavra, tornando-a inapreensível, sem reserva e sem lugar, desabrigada, porquanto nada a retém, essa região interior nos despoja da palavra e de nós mesmos, para Maurice Blanchot “o espaço interior traduz as coisas do mundo, fazendo-as passar de uma linguagem para outra, traduzindo sua essência exterior para uma linguagem totalmente interior. Submeter a palavra à linguagem interior é percorrer a profundidade infinita de seu ser, permiti-la vibrar incansavelmente em um horizonte aberto a múltiplos dizeres.

A palavra cantada no espaço poético de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) compreende a intimidade e o peso do silêncio imposto pela obra, visto que é o lugar de retorno à origem dessa palavra sem descanso. No espaço órfico do poema roseano a palavra é celebrada e dilacerada ao mesmo tempo, onde a “celebração se lamenta e lamentação glorifica”. *Ave, Palavra* é esse círculo fechado citado por Blanchot, no qual o poeta não tem acesso, e só pode penetrar para desaparecer, dissolvendo lentamente a substância e a realidade da morte. A passagem infinita para o domínio da obra se desvela como o *Canto de Orfeu*, é o canto do desaparecimento do poeta, uma metamorfose da dispersão em meio à angústia que se faz canto na ânsia da plenitude poética. A morte do autor na prosa poética roseana remete a um estado de purificação da palavra, uma exclusão do eu interior e objetivo do poeta permeado por sua limitação, reiterando ao aberto a impessoalidade imprescindível do canto poético, um desaparecimento essencial que se faz dizer, se fazendo fala e canto.

A poesia que flui de “Nascimento” (ROSA, 2001, p. 304), e por sua vez permeia toda obra, imobiliza a intimidade das coisas para torná-las apreensíveis aos olhos, oferecendo a elas a profunda liberdade de seu ser no meio ambiente do aberto que é poema. A partir do movimento de transmutação para o invisível o autor roseano se debruça sobre a intimidade das coisas para mirá-las fixamente na ausência do mundo e de todo fundamento. O autor roseano se desintegra no espaço exterior de “Nascimento” para que prevaleça a verdade poética, cintilando num espaço livre do tempo, um êxtase temporal de pura ausência que faz tudo aparecer, celebrando a pureza do ser no momento em que tudo recai no nada. A escrita

roseana evoca a escuridão da noite profunda, vazia e silenciosa citada por Blanchot, chama ao aparecimento a essência de tudo que está oculto pelas sombras. Retira as coisas do sono profundo para elevá-las ao “céu poético” de Mallarmé, todavia sempre sujeito aos riscos e armadilhas da noite sombria, escuridão permeada pelo risco essencial imanente ao espaço literário. A sombra das palavras desabrigadas do mundo estabelece uma nova intimidade com o mundo, conduzidas pelos murmúrios de uma linguagem que se encerra na profundidade das coisas, donde irradia a fala original da palavra.

A escrita poética forjada no espaço literário de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) desperta o ser autônomo da palavra pura, faz soltar as ataduras que envolvem a linguagem, extraindo a parte morta que a aniquila. A potência da palavra do autor mineiro faz rolar a pedra da sepultura e chama para fora a essência da arte literária, e pelo poder soberano da palavra faz aparecer o milagre libertador que oculta a dissimulação da obra. A complexidade dos textos que constituem *Ave, Palavra* compõem um circuito fechado em si mesmo na envergadura de uma obra que não proporciona certeza para nós e nem claridade sobre ela mesma, visto que como toda obra de arte, aquela carrega a espantosa capacidade de subverter o mundo e seu domínio extensivo, desestruturando nosso ser e aniquilando nosso pensamento. O autor roseano percorre incansavelmente a região periférica da obra em que “as palavras tornam-se sua aparência e a profundidade elementar sobre a qual essa aparência se abre e, entretanto se fecha de novo”, sempre orientada pela complexidade mais profunda de sua natureza. O espaço literário que encerra a escrita roseana em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) é projetado no subterrâneo de um não-lugar em que nada se afirma pelo excesso de afirmação, uma região permeada pelo erro, na qual a obscuridade desta escritura extrai luz do escuro das palavras e o espírito se presentifica em estado de poesia.

Considerações finais

Em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) o autor se volta para a palavra como objeto de exaltação em toda sua magnitude, uma verdadeira louvação ao instrumento sagrado e fonte da criação poética. O título ambíguo, propositalmente escolhido, sugere uma saudação à excelência e supremacia da palavra, um exuberante e refinado jogo linguístico multiplicador de sentidos que permeia toda a obra, confundindo e encantando o leitor. Nessa coletânea Rosa, verdadeiramente, define a que veio, mostra que sua composição literária não se resume apenas na opulência de sua engenharia linguística, ele não se desvela somente como um

mágico das palavras, mas da emoção e sensibilidade. Sua fala recolhe e apreende a essência sublime da poesia por meio de um lirismo singular arraigado no mais profundo de seu ser.

A poesia que mana dessa escritura é cantada por meio de uma palavra que nunca cessa de vir, ecoando incessantemente no solo desértico de uma linguagem sem repouso. Verificamos que no espaço vazio e exterior da linguagem o discurso roseano é conduzido por movimentos vigorosos em que aquela faz tudo desaparecer para exprimir unicamente o ser que ela reúne em si mesma. Uma cerimônia sagrada de coroação da palavra que se presentifica incessantemente por meio desse eterno devir que se desvela no horizonte da linguagem. Por meio da experiência do exterior a linguagem roseana é emancipada e liberada para entoar sua fala original, recolhendo a essência pura de uma palavra que se dispersa apagando todas as fronteiras que outrora a limitava. A fala profética enunciada em *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) é uma que retém a presença de todas as coisas, e ao mesmo tempo impele tudo para fora de si, ninguém faz parte dela, “mas todo o mundo lhe pertence, e não somente o mundo humano, mas todos os mundos, todas as coisas e coisa nenhuma: os outros.” (BLANCHOT, 1984, p. 362). A fala roseana proclama uma palavra complexa que carrega todos os ditos inacessíveis e inexprimíveis oriundos de um horizonte sempre para além daqui, e somente encontra seu lugar nas veredas infindáveis da linguagem.

Apesar da estrutura heterogênea, *Ave, Palavra* (ROSA, 2001) mantém uma incrível unidade de formas, imagens, linguagem e textos que se completam transcendendo ao sentido maior e intencional de Guimarães Rosa, a condição humana diante da vida dilacerada no contexto moderno. Expressar o inexprimível, esta é a obsessão que coordena os fluxos poéticos da alma estrangeira do poeta engendrada no solo acidentado da obra, no qual o lirismo arraigado em sua palavra interioriza e verte toda a incompreensibilidade da existência humana na mais pura poesia. Tarefa das mais difíceis, diga-se de passagem, uma vez que a subjetividade que impera acerca dos sentidos de ser da palavra essencial abarca uma linguagem transgressiva, intrincada e obscura, quase intraduzível. Todavia, o caráter atemporal e enérgico da palavra essencial e a engenhosidade e autonomia da escrita roseana encontram fundamento na virtualidade de uma palavra profética, tal fenômeno inicia-se na palavra e opera efeitos extraordinários no contexto da obra, criando uma profusão de sentidos que se ampliam no espaço literário de *Ave, Palavra* (ROSA, 2001).

Referências

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O Livro Por Vir**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **Conversa infinita 2: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, s/d, 2006.

FOUCAULT, M. Prefácio à Transgressão. In: M. FOUCAULT, **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro Forense Universitária, 2001. p. 28-46.

_____. A Linguagem ao Infinito. In: M. FOUCAULT, **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001. p. 47-59.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna**: metade do século XIX a metade do século XX. Trad. Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROSA, J. G. **Ave, Palavra**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I: Reflexões sobre o romance Moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

THE NOMADIC ESSENCE OF THE WORD ROSEAN: AN INCURSION INTO THE LITERARY SPACE OF AVE, PALAVRA

Abstract

In the obscurity of literary space the word resurrects incorporated and consubstantiated of innumerable senses and values sown in the desert soil of *Ave, Palavra*. By means of the movements of retreat of the language the opacity of the roseana poetry annuls the representation of a first meaning, the essential verb no longer is unveiled as term, because it opens to an intention and it overflows to another reality. This collection recreates the world through a sober, yet essential poetry, decanted from a vigorous and energetic language that never tires of haunting by its rebellious and unapprehensible nature. *Ave, Palavra* contains a lyrical action articulated in the sovereign space of the work, a phenomenon that converts all the superficiality of the outer world into an incessant, inexhaustible and overwhelming saying. Based on the studies of Maurice Blanchot, we intend to establish a dialogue about the abstracted transcendence of the essential word rooted in the poetic ground of *Ave, Palavra*, having as its scope the poem *Nascimento*.

Keywords

Guimarães Rosa. *Ave, Palavra*. Literary Space. Essential Verb. Maurice Blanchot.

Recebido em: 08/01/2019
Aprovado em: 01/03/2019

Notas sobre consciência e linguagem no episódio 'Proteu', do Ulysses, de J. Joyce

Rondinely Gomes Medeiros⁵

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo

Este artigo pretende mapear algumas referências filosóficas na composição e no enredo do episódio “Proteu”, do *Ulysses*, de James Joyce, privilegiando as relações entre a técnica do fluxo de consciência ou monólogo interior e os conceitos de duração, tempo e consciência de Henri Bergson. Consideramos algumas interpretações críticas do texto de Joyce em ressonância com os desdobramentos da filosofia da vida e da consciência em Bergson para estabelecer as relações entre a obra literária e suas implicações filosóficas, bem como para sugerir alguns caminhos de interpretação do sentido da narrativa. Associamos, por fim, a imbricação de forma e conteúdo no enredo do episódio com as metamorfoses da imagem conceitual da duração, destacando o reposicionamento ao qual é conduzido o leitor diante do texto do episódio, em isomorfia com a posição que, no interior do texto do *Ulysses*, ocupam a linguagem em relação ao corpo e a consciência em relação à vida e à matéria.

Palavras-chave

Fluxo de consciência. Monólogo interior. James Joyce. *Ulysses*. Henri Bergson.

⁵ Mestre em Estudos Literários (UFPR). Doutorando em Filosofia (UFPR)

“Para fim algum reunidas: em vão então libertas, fluindo em frente, atrás tornando:
charrua da lua.”
(James Joyce)⁶

Para qualquer leitor de primeira viagem e imprevidente, o terceiro episódio do *Ulysses* é uma barreira bastante difícil de superar. Depois de alguns anúncios delicados, nos capítulos anteriores, da interposição das vozes do narrador e do personagem, por meio tanto da radicalização crescente do discurso indireto livre quanto da intromissão pura e simples da consciência do personagem em meio às descrições do narrador, irrompe no enredo uma torrente de associações livres, cujo percurso é constituído pelos efeitos imprevistos do combate entre as ideias e memórias de Stephen Dedalus e a composição da paisagem que o abriga, da qual ele faz parte e que ele atravessa.

Não bastasse a própria dificuldade do fluxo do monólogo, e até mesmo pela própria natureza de tal fluxo, a narrativa se vê repentinamente *no meio da caminhada* de Stephen, porém de um ponto de vista interno à *corrente de seu pensamento*, fazendo com que estes dois movimentos ganhem sentido por sua relação íntima: a caminhada torna-se pensamento e vice-versa. Com uma espécie muito peculiar de sutileza paquidérmica, o trecho inicial (e, na verdade, falar em *trechos* discretos nesse *continuum* psicodélico é, se não incoerente, pelo menos arriscado) é uma pletora de referências filosóficas e literárias em torno das sensações e do movimento, iniciadas por uma remissão um tanto confusa a Aristóteles. Um Stephen míope e, como saberemos em um episódio posterior, sem óculos, discorre interiormente sobre as qualidades segundas dos objetos da percepção, com particular ênfase naquelas ligadas ao sentido da visão, e, ao fazê-lo, tenta conciliar sua visão embaçada do entorno com a intenção de continuar caminhando. Fato não supérfluo, pois que sem a caminhada de Stephen pouco ou nada teríamos da constelação exuberante de memórias, ideias e associações desse episódio. Nosso acompanhamento do *passeio* de Stephen inicia-se, portanto, com uma alusão à filosofia *peripatética*, em termos que colocam as elaborações da filosofia cujo método é o passeio diante das dificuldades que a experiência de carecer do acesso a uma das condições do sensível (o visível) impõe àquele método. E se todo o fluxo do episódio se dará ao modo de uma coreografia modernista executada pelas elucubrações perturbadas de Stephen e as contingências do caminho que ele atravessa, as primeiras elucubrações que flagramos referem-se ao próprio método com que se constituirá o fluxo de

⁶ Agradeço imensamente a Guilherme Abilhoa, pelas conversas e ensinamentos sobre a filosofia de Bergson e a de Deleuze, sem o que nada do que segue teria sido escrito, e a Caetano Galindo, pelo curso apoiado em sua tradução do *Ulysses*, durante o primeiro semestre de 2016, na Pós-Graduação de Letras da UFPR, e pela primeira e generosa leitura deste ensaio.

elucubrações (artifício muito similar, aliás, àquele usado frequentemente na história da filosofia para introduzir sistemas de pensamento).

Acessando a realidade da narrativa pela consciência de Dedalus (e muito de vez em quando pela voz de um narrador apaixonadamente abraçado à visão-de-mundo do personagem), o que o leitor sabe do mundo e do personagem coincide com aquilo que o personagem sabe do mundo e de si; considerando que a caminhada e o poder ver e ouvir são as condições de possibilidade do pensamento-em-movimento do personagem, estas primeiras elaborações são dobras da forma narrativa sobre si mesma – reflexões metodológicas. Se nós vamos assistir, ou melhor, participar das mutações coloridas e ininterruptas do pensamento de Dedalus à medida que ele caminha pelo (e percebe o) mundo, nada mais dedaliano do que ele acolher nossa companhia justificando filosoficamente a possibilidade de caminhar pelo (e perceber o) mundo. Assim, esta introdução que o livro (tomemo-lo como substância pensante) oferece às implicações advindas, neste episódio (na verdade em todo o livro), das relações entre o turbilhão do real que o personagem atravessa e a maquinação da língua como hipóstase da consciência (ou vice-versa), é uma problematização do próprio método pelo qual se constitui, já que o acesso precário à qualidade sensível da realidade se torna um impasse na consolidação da aliança entre percepção e caminhada. Isto porque, tirando as consequências de uma suposta teoria da sensibilidade e do entendimento no passeio de Dedalus, desenhada com traços cubistas nesse início, o movimento é uma propriedade intrínseca do pensamento que, para engendrar-se, carece de um impulso e de uma direção. São estes os elementos presentes nas suas primeiras elaborações sobre o método: os sentidos são o motor do pensamento, mediações necessárias para o acesso aos modos da realidade, e ganham sua razão de ser pelo movimento. Realidade, cuja existência ontológica Stephen coloca em delicada dúvida, com um experimento berkeleyano, ao final atestada justamente como aquela resistência permeável que perfaz a direção do pensamento, “mundo sem fim”, “o tempo todo lá sem você”. Mundo e sentidos, direção e motor, condições do movimento incessante do pensamento de Dedalus.

Como condensado naquela primeira afirmação, uma das frases mais famosas de um livro que não prima por frases de efeito, a “Inelutável modalidade do visível” passa a ser para Stephen um obstáculo ao movimento – um limite, para cujo enfrentamento ele lança mão de um delicioso paradoxo, que mereceria mais atenção: “feche os olhos e veja” “os limites do diáfano”: “você está caminhando por ele de alguma maneira.” É daí que ele passa a conceber a outra modalidade inelutável, a do audível. São os jogos entre a fatalidade do visível e do

audível e o movimento livre do pensamento que tecem o ‘enredo’ do fluxo de percepções, unificados precariamente pela consciência de Dedalus.

Durante o percurso, essa consciência procede como uma película onde se projetam as impressões do entorno e as memórias/afecções interiores, remexidas, intercambiadas, fundidas, transformadas pela ação de seu próprio movimento. Porém, essa película que o texto nos dá como imagem da consciência de Dedalus não tem profundidade, é pura forma em movimento: trata-se de uma película sem espessura, de natureza incessantemente metamórfica, transformando a si pela modificação voluptuosa das informações que lhe chegam pelos sentidos e pela memória, e onde o pensamento, como progressão torrencial, assalta a forma daquela ascese da qual fala Agostinho, revelando seu estatuto imanente:

Ultrapassarei minha faculdade pela qual me junto ao corpo e preencho de vida seu organismo [...]. Há outra faculdade, pela qual não apenas vivifico, mas proporciono o sentido à minha carne, que Deus fez para mim, ordenando aos olhos que não ouçam e aos ouvidos que não vejam, mas àqueles, que eu veja por eles, e a estes, que eu ouça por eles, e fixando aos outros sentidos, singularmente, sedes e funções próprias (SANTO AGOSTINHO, 2017, p. 262).

Das infindáveis leituras que foram feitas acerca dos fluxos de consciência no/do *Ulysses*, se destacam, pelo número e pela profundidade, as que ilustram ou demonstram, a partir deles, o estatuto da consciência, a linguagem enquanto constitutiva do inconsciente ou a dinâmica de percepção do mundo. Muitas dessas leituras se baseiam na relativa popularidade, no ambiente culto da Europa do começo do século XX, das revoluções filosóficas provocadas pelo pragmatismo americano de W. James e pelas reflexões de Henri Bergson. A maneira como os dois filósofos pensaram a fluidificação da consciência foi determinante nas elaborações ficcionais modernistas. A incorporação dos fluxos de consciência como técnica de narração foi o correspondente literário, refrangido pela própria diferença estética da produção artística em relação ao trabalho do filósofo, das então novas concepções sobre memória, consciência, pensamento. No artigo “Consciousness as a stream” a estudiosa da literatura desse período Anne Fernihough demonstra como os fluxos de consciência em duas obras singulares, publicadas quase simultaneamente, *Jacob’s Room* (W. Woolf) e o *Ulysses*, por dois autores refratários um ao outro, são técnicas correspondentes (não referidas de modo direto ou voluntário) aos conceitos de percepção, consciência e memória dos pragmatismos americano e francês (cf. FERNIHOUGH, 2007, p. 65).

Já em 1928, nos ataques proferidos contra a “conspiração filosófica” de seu tempo, que teria influenciado negativamente as artes, Wyndham Lewis mirava diretamente a

metafísica de H. Bergson: “Sem todo o uniforme e difuso crescimento da filosofia do tempo a partir da pequena semente plantada por Bergson [...] não haveria *Ulysses*” (apud KLAWITTER, 1966, p. 429).⁷ Esse tipo de “acusação” partia da confusão generalizada que via a forma “fluxo de consciência” na literatura como uma representação do conceito de *duração* com que Bergson descrevia a natureza do tempo. A confusão se dá de início, já que a duração, para Bergson, é a natureza ontológica da realidade, a matéria como totalidade em contínua progressão e não representável diretamente pela linguagem. Por sua vez, a consciência é um atravessamento da duração da matéria, uma totalidade aberta em funcionamento, própria do impulso vital, que estabelece a ligação entre o passado e o futuro (cf. BERGSON, 1974b, p. 77), sendo analogamente fluida e inapreensível. O que a linguagem, isto é, a captura de uma dada sequência do fluxo de pensamento, pode daí obter é um extrato em porções discretas, já de natureza diferente, que possibilita a ação sobre o mundo, finalidade operacional da consciência, e não a própria experiência da consciência como duração. Segundo Débora Morato Pinto,

Bergson [é] um crítico da linguagem como ferramenta intelectual [...] a linguagem necessita que fixemos um objeto determinado ao qual possamos colar um nome; na tentativa de isolar um estado, encontramos um progresso, uma transformação (MORATO PINTO, 2013, p. 45).

Bergson e seus comentadores usam frequentemente a melodia como imagem do fluxo da duração: uma totalidade cuja natureza não é apreensível em partes discretas (notas/acordes isolados) e cuja percepção se dá como pura passagem que se conserva enquanto se cria e avança, carregando um passado e apontando para um futuro que lhes dão sentido. Nas palavras de Débora Morato Pinto, a natureza tanto da duração quanto da consciência corresponde a uma “multiplicidade de interpenetração [...] uma totalidade dinâmica em que cada momento que se segue é incorporado ao mesmo tempo em que recebe dela seu sentido próprio” (Ibid., p. 40). De modo que, em relação à duração e à consciência, o que a linguagem pode fazer é parecido com a execução ou lembrança de notas ou trechos de melodias, isto é, aplicar recortes discretos (atualizar) a uma totalidade dinâmica que é imediatamente inapreensível como tal. O que o fluxo de consciência como técnica literária obtém é uma aproximação artística não da duração ontológica em si, mas da inserção da *inteligência*, como instância de atualização da consciência, nessa duração.

Ainda assim, é assustador o grau de proximidade da técnica empregada por Joyce com uma imagem intuitiva da *relação entre o funcionamento da linguagem e a consciência*

⁷ Conforme a citação no original: “Without all the uniform pervasive growth of the time-philosophy starting from the little seed planted by Bergson [...] there would be no *Ulysses*”. A tradução é nossa.

bergsoniana. Muito especialmente, levando-se em conta as operações nomeadas por Bergson de *contração* e *ligação* efetuadas simultaneamente pela memória garantindo a subsistência do presente-vivo, respectivamente, como um todo qualitativo e como sucessão contínua que, ao mesmo tempo em que carrega como virtualidades todas as experiências que o constituem, só se pode conceber se ainda em movimento progressivo. Realocando as imagens que esses conceitos nos fornecem como ferramentas de uma leitura possível do passeio de Dedalus, percebemos as duas operações ocorrerem simultânea e incessantemente nos *pelo menos 29 temas* que identificamos no desenrolar do episódio (sendo que esta precária identificação de temas já trai a natureza fluida da narrativa). Ao mesmo tempo em que o surgimento de uma memória ou de uma impressão exterior provoca a descarga, na mente de Dedalus, de uma corrente de ideias relacionadas, essas mesmas ideias dão-se prosseguimento por meio de associações com outras memórias ou impressões sucessivas, sendo o pensamento de Dedalus, então, não uma volição interior separada, nem a justaposição arbitrária de conteúdos desconexos, mas o próprio movimento auto-engendrado de contração (que reconhece a si mesma) e ligação (que separa e reúne os elementos da experiência e os relaciona a si), a própria sucessão auto-orientada que envolve assistematicamente impressões, memórias e afetos – um bonde; que, aliás, pegamos no meio do caminho.

A sucessão turbilhonesca de percepções precipitadas pelo exterior dessa película sem espessura (exterior que a circunda na forma de impressões do entorno, de lembranças e de afetos corporais) está bem próxima de outra elaboração filosófica, a de W. James, parceiro de Bergson, cujo conceito de *mind-wandering* descreve um abstrato estado mental de abertura à inundação dos milhões de dados sensoriais possíveis em um instante dado. É este conceito que A. Fernihough relaciona às experiências mais *hardcore* da técnica do fluxo de consciência, especialmente ao *Ulysses*, no qual o objetivo do uso “mais naturalístico” do que o empregado por V. Woolf apresenta, “tanto quanto possível, o *caos* da vida interior e a qualidade bruta e inacabada de nossos pensamentos e impressões, bem como a extrema velocidade com que eles se fundem uns nos outros” (FERNIHOUGH, 2007, p. 66).⁸

Estas aproximações com conceitos filosóficos, e particularmente com o *mind-wandering* de W. James, por sua ligação até mesmo pictórica com o passeio de Dedalus, nos ajudam a ver mais acuradamente as implicações daquilo que, conforme o paralelo homérico, remete esse episódio a Proteu.

⁸ No original: “as closely as possible the chaos of the inner life, and the raw, unfinished quality of our thoughts and impressions, as well as the sheer speed with which they meld into one another”.

Se, para caracterizar o fluxo de pensamento do episódio, sequestramos dois conceitos de Bergson e os utilizamos como imagens adequadas, podemos alegar que é o próprio Bergson quem propõe que a melhor maneira de pensar filosoficamente seja não por meio de conceitos estáticos, mas de formas maleáveis “capazes de seguir a realidade em todas as sinuosidades e de adotar o próprio movimento da vida interior das coisas” (BERGSON, 1974a, p. 38); tais formas seriam justamente as imagens, que padecem de um déficit de representação em relação às pretensões do conceito e por isso mesmo não podem senão se aproximar do fluxo da duração, simulando seu movimento. É a plasticidade da imaginação que permite uma abordagem verossímil da realidade, é por ela que se pode aproximar-se não de um conteúdo específico, mas do movimento da duração, da perene transformação de si mesma, reproduzindo da consciência não um seu suposto estado mental, mas o constante devir, que é sua natureza: “O antes da consciência atual [...] não é uma representação nem um estado delimitado ou determinável por um nome ou conjunto de atributos; em suma, por um conceito. [É,] ao contrário, [...] um movimento de totalização puramente dinâmico e qualitativo [...] Não há estados, mas sim mudança, passagem, progressão” (MORATO PINTO, 2013, p. 41).

Nada mais propício para caracterizar também o desenrolar desse emaranhado de virtuais enredos que é o interior de Stephen Dedalus na sua vagabundagem em Sandymount. Assistimos aqui a uma correnteza, forma em movimento que incorpora aquilo que toca, modificando-se também a si mesma. E isso não diz respeito apenas aos aspectos supostamente exteriores à forma, como impressões e memórias, mas também às elaborações da linguagem, em suas incompletudes, aparentes desconexões, irrupções estranhas e desaparecimentos súbitos:

Desceram pela escada do Leahy’s Terrace prudentes, Frauenzimmer, e pela praia em prateleiras flácidos seus pés espriados na areia úmida sumindo. Como eu, como Algy, descendo até nossa mãe poderosa. A número um balançava pesada sua bolsa de parteira, a sombrinha da outra espetava na areia. Vindas das Liberties, passando o dia fora. Senhora Florence MacCabe, viúva do falecido Patk MacCabe, perda lastimável, de Bride Street. Uma das de sua irmandade me içou guinchante para a vida. Criação a partir do nada. O que ela tem na bolsa? Um aborto com o cordão umbilical dependurado, abafado em lã rude. Os cordões de todos se ligam na origem, feixentetece cabo de toda a carne. É por isso que os monges místicos. Quer ser como os deuses? Olhe para o omphalos. Alô. É o Kinch. Me ligue com Edenville. Alef. alfa: zero, zero, um. (JOYCE, 2012, p. 141).⁹

Após o felizmente fracassado exercício de solipsismo, ao ceder novamente à frágil modalidade do visível, Dedalus divisa a imagem de duas senhoras caminhando, o que o leva a

⁹ Nesta citação, nossos grifos se referem às descrições do que supostamente está sendo visto (em **negrito**), às intromissões de lembranças ou cogitações (em *italico*) e às possíveis criações ficcionais (sublinhado).

começar a compor erraticamente um conto (apresentado no episódio “Éolo”), entremeado por indagações, supostas lembranças e afirmações de ordem filosófica e, dois parágrafos depois, teológico-existencial-autobiográfica:

Eventrado da escuridão pecada eu fui também, feito e não gerado [...] Desde antes das eras fui Seu intento e agora Ele não pode intentar-me inexistente ou em qualquer outro momento. Uma *lex aeterna* perdura a Seu lado. Será essa então a divina substância em que Pai e Filho são consubstanciais? Cadê o coitado do meu querido Ário para tentar conclusões? (JOYCE, 2012, p. 141).

Tais transformações súbitas e inesperadas, peculiares do anti-enredo modernista, são o próprio movimento do pensamento em ação, em seus caracteres alucinatórios (que criam imagens), delirantes (que associam sons/significados) e pré-verbais¹⁰. O pensamento de Dedalus é uma máquina de deglutição do mundo, que transforma a si mesma com os próprios materiais do mundo em contato com o seu passado, transbordando a fertilidade da criação poética como produto, que é também movimento. Nas suas cogitações herético-biográficas sobre as hipóstases da Trindade, em que ele sorrateiramente se identifica com o Filho, poderíamos até mesmo supor que, se esse episódio materializa no personagem Dedalus aquilo que o livro faz com o mundo da língua inglesa, o livro faz as vezes do Pai de Dedalus, consubstancial, se visto pela lente dogmática, mas de diferentes naturezas, se visto pelos olhos de Ário, unidos pelo sopro do Espírito Santo que, não por acaso, na simbologia católica, é representado também pelo fogo, que desfigura e transforma em si mesmo tudo o que toca – a correnteza vulcânica do fluxo de consciência.

De fato, o trajeto do passeio-pensamento de Dedalus é marcado pelas reminiscências ativadas, revisitadas, reelaboradas e acrescentadas por algum aspecto do mundo exterior, e em alguns momentos a imagem da paisagem se esvanece e só temos acesso a essas lembranças. Até o longo trecho de suas memórias de Paris, o que vemos é uma mente atordoada procurando escapar da lembrança da família, especialmente da morte da mãe, mas sempre a reencontrando no final de cada senda. Entretanto, a partir do momento em que ele decide voltar e fazer outro caminho, sua atenção volta-se para o entorno, de onde surge uma sucessão vertiginosa de impressões e associações; é quando ele estabelece sua reconciliação com a paisagem, reconhecendo nela o produto de uma acumulação incalculável, cuja presença imediata virtual só se pode intuir: “Essas areias pesadas são linguagem que maré e vento assorearam aqui. [...] Areias e pedras. Prenhes de passado” (JOYCE, 2012, p. 151). A praia é

¹⁰ Segundo Caetano Galindo, tradutor e comentador do *Ulysses*, “o que o fluxo de consciência pretende pintar é uma espécie de pensamento pré-verbal e logo, num certo sentido também pré-racional” (GALINDO, 2016, p. 47).

o lugar em que se guarda e se modifica perenemente o resultado imediato do movimento incessante e inapreensível da “poderosa mãe”, o mar, lar de Proteu.

Entretanto, a maquinaria sintático-semântica, lexical e poética que tece o emaranhado desse fluxo de consciência permanece no plano da arquitetura da linguagem, matéria da arte literária; um termo igualmente usado para designar essa técnica deixa mais claro: trata-se de monólogo interior, trata-se de *logos*, da emulação verbal de uma experiência do estado pré-verbal da consciência. Como lembra D. Kiberd, “a maior parte do que cruza a mente é não verbal — imagens, palavras, sensações. [E] no entanto, as palavras eram tudo que Joyce tinha a seu dispor e, o que é ainda mais restritivo, palavras numa página impressa” (KIBERD, 2012, p. 47). De modo que não é o fluxo da consciência (ontologicamente coextensivo à duração bergsoniana) que é representado no monólogo interior, mas a operação da língua como desdobramento imediato e necessário do movimento do pensamento que é não exatamente ou não somente representado, mas desenvolvido simultaneamente, pois a posição da narrativa não se limita a *apontar para* os elementos que constituem tal ou qual estado mental do personagem, mas *desenrola-se isomorficamente com* a sucessão incessante do fluxo da consciência (psicológica).

O efeito disso permite que a língua, matéria da literatura, corresponda à disposição e ao movimento da vida e da consciência, que são coextensivos. Para reconstituir com palavras essa realidade selvagem, subjacente e transbordante em relação ao realismo hiperordenado com que se tende a representar a consciência, é preciso recuperar aqueles aspectos também selvagens da própria língua, por meios dos quais a língua em seu devir se alinhava e se transforma. Num prefácio em que comenta a obra de seu parceiro W. James, Bergson oferece uma provocadora ilustração para a diferença entre a natureza da realidade e a representação que a filosofia se acostumara a dela fazer e, se Bergson considera que a filosofia pragmática de James pôde representar de forma mais aproximada o fluxo da vida/consciência, não é custoso – muito pelo contrário – que este trecho também sirva para ilustrar aquela virada selvagem da língua:

Enquanto nossa divisa é ‘Apenas o que é preciso’, a da natureza é ‘Mais do que é preciso’, — muito disso, muito daquilo, muito de tudo. — A realidade, tal como James a vê, é redundante e superabundante. Entre essa realidade e aquela que os filósofos reconstroem, eu creio que foi estabelecida a mesma relação que entre a vida que nós vivemos todos os dias e aquela que os atores nos representam, à noite, sobre o palco. No teatro, cada um não diz senão aquilo que é preciso dizer e não faz senão aquilo que é preciso fazer; há cenas bem recortadas; a peça tem um começo, um meio e um fim; e tudo está disposto da maneira mais parcimoniosa possível em vista de um desfecho que será feliz ou trágico. Mas, na vida, diz-se uma multidão de

coisas inúteis, faz-se uma multidão de gestos supérfluos, não há situações nítidas; nada se passa tão simplesmente, nem tão completamente, nem tão agradavelmente quanto quereríamos; as cenas apropriam-se umas das outras; as coisas não começam nem terminam; não há desfecho inteiramente satisfatório nem gesto absolutamente decisivo, nem dessas palavras decisivas e sobre as quais se permanece: todos os efeitos são deteriorados (BERGSON, 1950, p. 239).¹¹

Trazendo novamente a ideia de Bergson para o nosso cadinho, “redundância” e “superabundância” (repetição e diferença?) seriam assim os meta-tropos, as ferramentas que a língua tem para se fazer dançar no compasso da consciência/vida. E é o que acontece justamente no passeio de Dedalus. As interrupções sintáticas, as contiguidades semânticas, a profusão de interjeições e a preponderância de substantivos são índices de que a narrativa funciona rente ao chão da consciência psicológica, emulando, com os materiais possíveis, a sucessão incontrolável da percepção, cujo efeito é o deslocamento de todos os termos ordenados da narrativa convencional. O comportamento da narrativa, em casos como este, assim como reposiciona o narrador e o personagem, desloca necessariamente também o leitor. Aqui, a posição do leitor é contígua à de Dedalus, sem que, porém, se confundam; são movimentos de naturezas distintas, já que o leitor, diferentemente de Dedalus, pode experimentá-la na forma de estados sucessivos, pode retroagir, fotografá-la. Considerando uma abordagem bergsoniana da técnica e do (suposto) enredo do episódio, o que temos, então, é uma sequência de coreografias especulares simultâneas: assim como a máquina imagética da linguagem, em seus sucessivos estados atualizados, fornece uma aproximação adequada à totalidade dinâmica matéria/consciência, o fluxo-de-consciência/monólogo-interior permite à forma literária acompanhar o movimento imagético da linguagem e oferece ao leitor a experiência de estar na posição não apenas de quem ouve a expressão de um certo pensamento mas de quem participa da confecção fugidia, intrincada e árdua do próprio pensamento: “A história, no Ulysses, nunca é contada. É como se ela fosse vivida, pelos personagens, obviamente, mas também pelo leitor, como que em tempo real, sem auxílios e interpretações” (GALINDO, 2016, p. 38).

Não é fácil. Primeiro, porque, nesse sentido, o leitor participa das mesmas dificuldades metodológicas de Stephen: o mundo que Stephen mal enxerga é isomorfo ao texto turvo que o leitor mal apreende; a miríade de dados da memória e dos sentidos que invade Stephen e transforma sua mente num *ritornello*, sempre em torno das mesmas angústias, mas sempre diferenciando-as, é homóloga à profusão de temas, remissões, citações

¹¹ Utilizamos aqui a tradução de Maristela Bleggi Tomasini, disponível em <http://docslide.com.br/documents/sobre-o-pragmatismo-de-william-james-verdade-e-realidade.html>. Acessado em 22 de julho de 2016.

e estilos presentes em poucas linhas, exigindo do leitor uma atenção mais generosa, retornos, lembranças e anotações. A dificuldade também reside na necessidade de (re)criar constantemente as condições do pensamento em movimento – e isso vale tanto para o próprio Stephen como para o leitor. Aqui ganha expressividade o fato de que no *Ulysses* não apenas acompanhamos as ações como somos levados a uma *sim*-patia necessária para a compreensão do texto; e no caso do passeio de Dedalus isso significa dar-se conta da realidade turva e superabundante (do mundo/língua para Dedalus, da língua/texto para o leitor) e admitir a sua redundante mutabilidade, seguir seu ritmo e aceitar seu desafio de criar, nesse ritmo, variações possíveis. É essa a posição que Stephen vai ocupando durante o passeio e à qual o leitor é conduzido, paulatinamente, desde o início do *Ulysses*.

Enquanto o movimento do pensamento de Stephen é, coerentemente, omnidirecional, a expansão desse movimento tem um destino preciso. Se pudéssemos dar um título à dança do movimento-pensamento de Dedalus nesse passeio, seria *Encarnação*. Esse episódio é evidentemente uma descida corporal, uma ida à matéria, em que o movimento sai de sua esfera supralunar, segue, de divagação em divagação, preso às próprias angústias e elucubrações, mas constantemente espicaçado pelo mundo ao-redor, e por fim, numa virada de direção, chega à *poiesis* do corpo: a secreção. Stephen vai da especulação solipsista aos fluidos gozosos do pênis (seria esperma ou urina?) e do nariz. No princípio era o Verbo, e o verbo se fez meleca; servindo de *overture* humilde para a sinfonia de um corpo, executada com os instrumentos do mundo, que, como apontado pelo próprio Joyce, constitui a bloomisseia.

Talvez o que possibilite essa ida ao corpo-matéria seja algo da ordem da saída do *clichê*, como o compreende Deleuze falando de cinema:

Vemos, sofremos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido aos nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser 'justificada', como bem ou como mal... (Deleuze, 2005, p. 30).

Pela impossibilidade de rejeitar completamente ou de aceder completamente à inelutável modalidade do visível, Dedalus vai saltando sutilmente em suas puras especulações até se deparar com “a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza” – e aqui a coisa em si mesma não é tal ou qual coisa específica, um objeto, mas uma *imagem*, a imagem que é o próprio Dedalus em-relação, a imagem que reflete a si mesma com as outras imagens do mundo, que se materializa no corpo afetado pela realidade “pensada por meus olhos”; para o leitor, especularmente, a imagem que aparece no choque com esse anti-enredo é o movimento incessante da língua-como-consciência/da consciência-como-língua em que se percebe envolvido e entendendo pouco, interrompendo o falso movimento do clichê, que por tudo já *entender* não sai do lugar. “Você acha escuras as minhas palavras. A escuridão está na nossa alma, você não acha?” (JOYCE, 2012, p. 156). Entender é ir.

Para descarregar-se do enredo de suas angústias e desaguar no movimento do corpo, Stephen completa o excesso próprio do mundo, mal percebido por sua insuficiente visão, com o acréscimo de excedente: a poesia. O resultado da interpenetração do incorpóreo-corporal das ideias e o estado corporal-ideal da meleca, ambos pré-verbais, é um arremedo de conto, um poema registrado em precários suportes, a areia da praia (efêmera) e um pedaço de papel rasgado (improvisado). Para o leitor, resta a impressão, que só aumenta no decorrer do *Ulysses*, de que a saída do clichê, além do encontro chocante com a imagem-pura, comporta também esse aspecto artístico, que simula, ou melhor, refaz isomorficamente, como viemos dizendo até agora, o movimento de diferenciação e repetição da natureza do real, acrescentando às inelutáveis modalidades do sensível a imprescindível modalidade do imaginável.

Se a realidade viesse atingir diretamente nossos sentidos e nossa consciência, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e com nós mesmos, estou certo de que a arte seria inútil, ou antes, que seríamos todos artistas, porque nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza. Nossos olhos, ajudados pela memória, recortariam no espaço e fixariam no tempo quadros inimitáveis. Nosso olhar captaria de passagem, esculpido no mármore vivo do corpo humano, fragmentos de estátua tão belos como os da estatuária antiga. Ouviríamos cantar no fundo de nossas almas, como música por vezes alegre, o mais das vezes lamentosa, sempre original, a melodia ininterrupta de nossa vida interior. Tudo isso está em torno de nós, tudo isso está em nós, e no entanto nada de tudo isso é percebido por nós distintamente. Entre nós e a natureza - mas que digo? - Entre nós e nossa própria consciência um véu se interpõe, espesso para o comum dos homens, leve e quase transparente para o artista e o poeta. Que fada teceu esse véu? Terá sido por malícia ou amizade? (BERGSON, 1983, p. 72).

Referências

BERGSON, Henri. Sur le pragmatisme de William James: Vérité et Réalité. In: BERGSON, H. **La pensée et le mouvant. Essais et conférences**. 27^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1950, pp. 239-251.

_____. Introdução à Metafísica. Tradução: Franklin Leopoldo da Silva. In: **Os Pensadores**, vol. XXXVIII. São Paulo: Abril Cultural. 1974a, pp. 17-45.

_____. Consciência e Vida. Tradução: Franklin Leopoldo da Silva. In: **Os Pensadores**, vol. XXXVIII São Paulo: Abril Cultural. 1974b, pp. 75-88.

_____. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. 2^a ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Tradução: Heloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. 2005.

FERNIHOUGH, Anne. Consciousness as a stream. In: **The Cambridge Companion to the Modernist Novel**. Cambridge: Cambridge University Press. 2007, pp. 65-81.

GALINDO, Caetano. **Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce**. São Paulo: Companhia das Letras. 2016.

JOYCE, J. **Ulysses**. Tradução: Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

_____. **Ulysses**. Commented Edition. Disponível em: <http://www.joyceproject.com/index.php?chapter=proteus¬es=0#> Acessado em 30 de julho de 2016.

KIBERD, Decklan. Introdução. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. In: JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

KLAWITTER, Robert. Henri Bergson and James Joyce's Fictional World. **Comparative Literature Studies**. Maryland-USA. Vol. 3, nº 4, pp. 429-437. 1966.

MORATO PINTO, Débora Cristina. **Consciência e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2013.

MORATO PINTO, Debora Cristina; MARQUES, Silene Torres (org). **Henri Bergson: crítica do negativo e pensamento em duração**. São Paulo: Alameda. 2009.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução do latim e Prefácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2017.

NOTES ON CONSCIOUSNESS AND LANGUAGE IN THE CHAPTER 'PROTEUS', OF ULYSSES, OF J. JOYCE

Abstract

This article intends to map some philosophical references in the composition and the plot of the episode "Proteus", of the Ulysses, of James Joyce, privileging the relations between the concepts of duration, time and consciousness of Henri Bergson and the stream of consciousness or interior monologue as narrative technique of that episode. We consider some of the critical interpretations of Joyce's text in resonance with the unfolding of Bergson's philosophy of life and consciousness in order to establish the relations between the literary work and its philosophical implications, as well as to suggest some ways of interpreting the meaning of the narrative. Finally, we associate the imbrication of form and content in the plot with the metamorphoses of the conceptual image of duration, highlighting the repositioning to which the reader is led before the text of this episode, in isomorphic association with the position that, inside the Ulysses' text, the language occupies in relation to the body as well as the consciousness, in relation to life and to the matter.

Keywords

Stream of consciousness. Interior monologue. James Joyce. Ulysses. Henri Bergson.

Recebido em: 02/05/2018
Aprovado em: 27/01/2019

A linguagem simbólica em “A barca dos homens”, de Autran

Dourado

Samla Borges Canilha¹²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Resumo

Neste artigo, procuramos analisar o romance *A barca dos homens* (1961), do escritor brasileiro Autran Dourado, a partir da teoria hermenêutica do filósofo francês Paul Ricoeur. Para tanto, realizamos a análise da narrativa a partir das ideias contidas no livro *Teoria da interpretação* e no capítulo “Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*” do primeiro volume de *Tempo e narrativa*. O objetivo é, com isso, mostrar como os três níveis miméticos sugeridos pelo filósofo são necessários para a compreensão crítica do romance escolhido: deve-se considerar o que é aproveitado do repertório do autor (*mimesis* I); deve-se pensar a linguagem simbólica utilizada na construção do texto (*mimesis* II) – em especial, neste caso, as metáforas e o jogo de oposições utilizados, que determinam a estrutura do romance e a caracterização de personagens e do espaço diegético; e, por fim, deve-se considerar também o repertório e as condições de leitura do leitor (*mimesis* III), pois toda a simbologia presente no romance só contribui para a sua significação se o leitor é capaz de identificá-la.

Palavras-chave

Autran Dourado. *A barca dos homens*. Paul Ricoeur. *Mimesis*. Símbolo.

O brasileiro Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-2012), mais conhecido simplesmente como Autran Dourado, foi advogado, escritor e jornalista. Diversos de seus

¹² Doutoranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista CNPq. Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Bacharela em Letras - Português/Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

textos literários foram traduzidos para línguas estrangeiras e premiados, como a coletânea de contos *Imaginações pecaminosas*, pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti de 1982. Além disso, o conjunto de sua obra também foi consagrado por duas outras premiações, o Prêmio Camões, em 2000, e o Prêmio Machado de Assis em 2008. Entre as principais características de suas narrativas, pode-se mencionar: a interligação entre as personagens, mesmo que elas não se conheçam ou interconectem-se, funcionando, não raro, como duplo umas das outras; a preferência por personagens femininas; a adjetivação das personagens de forma a intensificar seu caráter “marginal”, fronteiro socialmente; a preferência por uma paisagem barroca e, também nesse sentido, a exploração do claro-escuro das meditações; a narrativa “em labirinto”, isto é, composta por entrecruzamentos, o que está ligado a sua preocupação com a expressão da linguagem e com a estrutura narrativa; a temática da irreversibilidade da vida e da consciência dramática da morte; e o reenvio do leitor a outros textos, livros, teorias, mitos e histórias, exigindo uma leitura ativa (AUTRAN, [1983]). Levando tais características em consideração, neste trabalho, propomo-nos a analisar um dos seus mais renomados romances, *A barca dos homens* (1961), a partir da teoria hermenêutica do filósofo francês Paul Ricoeur. Para tanto, recorreremos ao livro *Teoria da interpretação* e ao capítulo “Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*” do primeiro volume de *Tempo e narrativa*, relacionando o conteúdo de tais textos à leitura realizada. Nosso objetivo é, com isso, mostrar como, para o entendimento crítico do romance escolhido, é necessário considerar os três níveis miméticos sugeridos pelo filósofo.

Em relação a sua trama, *A barca dos homens* conta a história da população de uma pequena ilha, Boa Vista, na qual, certo dia, Fortunato, um morador com deficiência intelectual, supostamente rouba uma arma de Godofredo, homem rico que passa as férias com a esposa, Maria, e os filhos, Helena, Dirceu e Margarida, na localidade. Tal acontecimento desencadeia, nas outras personagens, reflexões sobre a própria condição. O isolamento natural da cidade e a submissão da população a se manter dentro das casas durante as buscas por Fortunato contribuem para que esse processo ocorra, pois, uma vez que não há o contato com o exterior, voltar-se para si é quase inevitável. O próprio autor ressalta, no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, “O ilhamento como situação limite, detonador de conflitos” (DOURADO, 1976, p. 125).

Formalmente, a narrativa desenvolve-se com um narrador majoritário, em terceira pessoa, que apresenta diversos pontos de vista, de acordo com a personagem cujas ações são narradas. Assim, pode-se dizer que a narrativa geral (a macronarrativa) se constrói a partir de narrativas particulares (as micronarrativas). Em relação ao espaço, ela é desenvolvida toda no

contexto da ilha, variando de acordo com a localização e com a movimentação das personagens. Temporalmente, a narrativa se dá de forma bastante tradicional, pois é linear, no sentido da narração dos acontecimentos – essa linearidade só é, por vezes, rompida devido à exploração da mente das personagens, que, em alguns momentos, remontam ao próprio passado. Destaca-se, também, o uso do discurso indireto livre, não havendo, em nenhuma passagem do romance, o uso de travessão ou aspas para indicar falas.

Optamos por estruturar nossa análise a partir dos três momentos miméticos propostos por Ricoeur em “Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*”. Tal noção do filósofo está baseada na ideia de que o tempo torna-se humano ao ser articulado de modo narrativo e de que a narrativa alcança sua plena significação ao se tornar uma condição da existência temporal. Essa mediação entre tempo e narrativa é conduzida pela articulação entre três momentos da *mimesis* – isto é, muito simplificadamente, da representação –, denominados *mimesis* I, *mimesis* II e *mimesis* III. Podemos, por enquanto, resumidamente afirmar que a primeira está relacionada ao contexto de produção (à pré-figuração), a segunda à composição da narrativa (à configuração) e a terceira, à recepção por parte do leitor (à reconfiguração). Assim, nesse contexto, “o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado se dá pela mediação de um tempo configurado” (RICOEUR, 2010, p. 95), isto é, a transformação do contexto de produção a um sentido por parte do receptor do texto é mediado pela construção narrativa em si.

Segundo Ricoeur (2010, p. 112),

imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delinea a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.

É nessa pré-compreensão do poeta que consiste a *mimesis* I, que está relacionada ao repertório que este possui e que demonstra na realização do discurso narrativo. Esse repertório está, em geral, ligado à tradição, isto é, à “transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criativos do fazer poético” (RICOEUR, 2010, p. 119). Por isso, considerar a pré-figuração de uma narrativa é importante, pois “Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas” (RICOEUR, 2010, p. 100).

Autran Dourado, ao tratar de *A barca dos homens*, deixa clara a tradição a que se refere ao escrevê-lo:

Tive sempre em mente dois possíveis títulos: História de Caça e Pesca e a Barca dos Homens. A Barca de Pedro (Igreja), as “Barcas” de Gil Vicente (Autos da Barca do Inferno, da Barca do Pugatório, da Barca da Glória). Os clássicos costumavam comparar a composição de uma obra a uma viagem: a lírica, a uma canoa em rio, e a épica, a uma barca no mar. O poeta como marinheiro. A dica do poema de Manuel Bandeira, “Marinheiro Triste”, inserido, sem aspas, no monólogo de Maria, no início do livro. Como a fortuna camoniana (DOURADO, 1976, p. 121).

A tradição, no romance, é retomada majoritariamente a partir da paródia, especialmente a de textos de cronistas do descobrimento – relação, aliás, mencionada em *Uma poética de romance*: “A dicção do narrador obscuro de A BARCA DOS HOMENS é uma fusão de três ‘vozes’: a de Fernão Lopes, a de Pero Vaz de Caminha e a coletiva dos vários narradores de A HISTÓRIA TRÁGICO-MARINHA, cujas barcas são mencionadas no livro” (DOURADO, 1976, p. 122). Ou seja, a voz narrativa flerta constantemente, apropriando-se de diversas de suas características, com as narrativas de viagem tradicionais, como pode ser percebido no trecho a seguir:

Gostaria de recompor a crônica que o chafariz ordenava, Senhor. No Largo da Câmara, ali bem junto da praia praina chan, Senhor, onde plantaram um padrão de vitória com as armas do Reino. Vossa Alteza haveria certamente de gostar de uma descrição espichada e miúda do chafariz, que mostra como a arte do Reino encontrou aqui continuadores de engenho. É curioso ver como os mestiços naturais da terra têm destreza em talhar e polir a pedra, que por ser mole ou por outro pretexto chamam de sabão. O nosso escrivão-mor, que está incumbido de tudo dar notícia, contará mais comprida e miudamente a história do chafariz com as armas do Reino, Senhor. Tudo para maior glória do Império e da Fé (DOURADO, 1979, p. 161).

Outra referência que faz parte do repertório do autor e que é explorada no romance é o texto bíblico. Dourado assume que, ao longo da narrativa, é aproveitado um trecho do Evangelho (Mateus, XXVII, 45); além disso, destacam-se as menções a Judas e Pilatos no monólogo de uma das personagens, o Frei Miguel, o uso das últimas palavras de Cristo “Ut quid dereliquiste me?” – não raro, fragmentariamente – em diversos momentos da narrativa em que o ponto de vista é o de tal personagem e a atribuição de nomes bíblicos a três presos, João Batista, Benjamin e Amadeu (os dois últimos usados invertidamente, pois Amadeu – Ama a Deus – é descrente e Benjamin – beato – é estuprador).

É importante mencionar que Ricoeur (2010) defende que a constituição de uma tradição, a qual rege a pré-figuração, dá-se no jogo entre inovação e sedimentação. Esse processo se dá principalmente no contexto da configuração, pois é a partir do registro escrito que ele ocorre. No romance de que tratamos, podemos perceber a ocorrência disso, pois se abre mão, em parte, da estrutura das narrativas de viagem, mais tradicional, em favor de uma narrativa que, apesar de linear, no que tange aos acontecimentos diegéticos, é repleta de

rupturas provocadas pelo processo de representação da mente das personagens a partir da adoção dos pontos de vista delas. Assim, a voz narrativa principal, em terceira pessoa, apesar de controlar e organizar os fatos ocorridos durante o período que compreende a ação diegética, é constantemente transformada ao adotar o ponto de vista da personagem sobre a qual trata.

Uma distinção importante na teoria ricoeuriana é a entre sentido e referência. Segundo o autor,

Enquanto o sentido é imanente ao discurso, e objetivo no sentido de ideal, a referência exprime o movimento em que a linguagem se transcende a si mesma. Por outras palavras, o sentido correlaciona a função de identificação e a função predicativa no interior da frase, e a referência relaciona a linguagem ao mundo (RICOEUR, 1987, p. 31).

O sentido, assim, é sempre atravessado pela intenção de referência do locutor. Essa intenção e a significação do discurso acabam, desse modo, sobrepondo-se de tal modo que entender o que o locutor pretende dizer é entender o que o seu discurso significa. Isso funciona no caso da fala, segundo Ricoeur, e, no momento em que ocorre a inscrição escrita, o texto acaba desprendendo-se dessa intenção e tornando-se (até certo ponto) autônomo. Sua proposta de *mimesis* I, entretanto, demonstra que a figura do locutor/escritor não deve ser totalmente ignorada, pois, como demonstramos, é importante considerar o contexto do qual este fala e identificar quais são as suas referências para que se compreenda mais efetivamente o que foi por ele produzido.¹³

A partir disso, pode-se afirmar que aquilo que constitui a *mimesis* I é a base para o que será realizado na *mimesis* II, isto é, na composição da trama. No caso de *A barca dos homens*, a realização da narrativa envolve, além da tradição mencionada, a recorrência a diversos símbolos, cuja identificação é essencial para um entendimento mais completo da obra. Por isso, julgamos que mencionar as ideias de Ricoeur sobre o assunto é de vital importância para a abordagem a que nos propomos.

Segundo o filósofo francês, o sentido de um termo está no conjunto, isto é, na frase, e não na palavra em si. Por isso, o aspecto mais importante da linguagem é o discurso – é nesse âmbito que o autor pensa o texto literário. Em sua perspectiva, para a compreensão do discurso, deve-se considerar a dialética do evento e da significação. Considerando-se que o discurso é o evento da linguagem, o autor afirma que “Se todo discurso se actualiza como um evento, todo o discurso é compreendido como significação” (RICOEUR, 1987, p. 23), ideia

¹³ Vale ressaltar que isso não justifica uma leitura psicológica do texto. Referimo-nos a identificar os índices textuais que apontam para o repertório do autor.

esta que constitui um dos fundamentos de sua teoria. O que interessa, assim, em toda a análise discursiva que se realize, não é o evento em si, mas a significação nele contida. Esta é determinada por uma característica importante do discurso: o fato de que ele é sempre realizado por alguém e dirigido para outro alguém: “algo se passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas sua significação” (RICOEUR, 1987, p. 27). Essa noção está também no centro da proposta de tripla *mimesis*, pois nela se considera essas duas instâncias, como já apontamos.

Para identificar o significado do texto, é essencial que, além de considerar produtor e leitor, atente-se para sua construção, na qual consiste a *mimesis* II. Esta constitui o eixo de análise de Ricoeur, pois ela é, em sua opinião, a responsável pela literariedade da obra literária. Assim, sua tese é a de que “o próprio sentido da operação de configuração constitutiva da composição da intriga¹⁴ resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo *mimesis* I e *mimesis* III e que constituem o antes e o depois de *mimesis* II” (RICOEUR, 2010, p. 94). É dessa faculdade de mediação que a *mimesis* II extrai sua inteligibilidade. Destaca-se que, apesar de reconhecer que uma análise de um texto pode se basear somente nas leis internas deste, Ricoeur defende que “é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir” (RICOEUR, 2010, p. 94-95).¹⁵

A *mimesis* II possui lugar intermediário devido a seu papel de mediação. Ela constitui a intriga e atua como mediadora por três motivos: 1) porque media acontecimentos individuais e uma história tomada como um todo; 2) porque compõe juntos fatores heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados, etc.; 3) por causa de seus caracteres temporais próprios, podendo ser a intriga chamada *síntese do heterogêneo*, combinando uma dimensão temporal, cronológica, e uma não cronológica em proporções variáveis: “A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história como feita de acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos *em* história” (RICOEUR, 2010, p. 115).

¹⁴ Para Ricoeur, a intriga é o agenciamento dos fatos.

¹⁵ Nesse sentido, o filósofo define a hermenêutica como a interpretação orientada para textos e a interpretação como a compreensão aplicada às expressões criativas, como a literária (RICOEUR, 1987).

Na perspectiva do filósofo, entender a história é entender de que maneira os sucessivos episódios conduziram a determinada conclusão de forma coerente com os episódios concluídos. No caso de *A barca dos homens*, julgamos que essa coesão entre os acontecimentos se dá principalmente pela linguagem simbólica explorada. Essa afirmação parece-nos corroborada pela ideia de Ricoeur de que uma das características do texto literário é justamente o aproveitamento da ambiguidade da linguagem simbólica ou metafórica. A seu ver, a narrativa é sempre, de certa forma, simbólica, pois “Se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*” (RICOEUR, 2010, p 100-101).

O símbolo, para o francês, é uma convenção, um elemento cultural que serve ao imaginário coletivo. Por isso, ele pode ser (e é) ressignificado e/ou atualizado. Em seus termos, “o simbolismo nunca está na cabeça, não é uma operação psicológica destinada a guiar a ação, mas uma significação incorporada à ação e passível de ser decifrada nela pelos outros atores do jogo social” (RICOEUR, 2010, p. 102). Se ele está atrelado ao contexto social, ele é, portanto, muitas vezes, arbitrário, é algo *estruturado*: “Um sistema simbólico fornece assim um *contexto de descrição* para ações particulares. Em outras palavras, é ‘em função de...’ tal convenção simbólica que podemos interpretar tal gesto *como* significando isso ou aquilo” (RICOEUR, 2010, p. 102, grifo do autor). O significado do símbolo depende, portanto, do contexto.

Estruturalmente, o símbolo apresenta duplo sentido, o que está atrelado a suas duas dimensões – uma de ordem linguística e outra de ordem não linguística, pois “um símbolo refere sempre o seu elemento linguístico a alguma coisa mais” (RICOEUR, 1987, p. 65). Essa característica particular pode ser pensada em um contexto mais amplo, o da obra literária. Para Ricoeur, esta difere de outras formas de discurso (especialmente o científico) por sempre relacionar um sentido explícito e um sentido implícito. Em seus termos, “a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e onde o leitor não é intimidado a entre elas escolher. É o uso positivo e produtivo da ambiguidade” (RICOEUR, 1987, p. 59). Semelhantemente ao símbolo, a metáfora trabalha com essa duplicidade, pois ela resulta de uma tensão entre opostos. O filósofo destaca, porém, que, ao contrário do que se costuma afirmar, a tensão, nesse caso, não se dá entre termos, mas entre interpretações distintas, sustentando-se a partir desse conflito. Assim, “O que está em jogo numa expressão metafórica é, por outras palavras, o aparecimento de um parentesco onde a visão ordinária não percebe qualquer relação” (RICOEUR, 1987, p. 63), de forma que, através da metáfora, seja dito algo novo acerca da realidade.

Julgamos que é nesse sentido que os símbolos são utilizados no romance de Dourado. Para um leitor comum, os termos e expressões formam imagens coerentes ao campo semântico do contexto diegético e, em muitos casos, servem à descrição dos acontecimentos, simplesmente. Uma leitura crítica, porém, deve mostrar como eles funcionam, na realidade, para o sentido maior da narrativa – que, em uma leitura mais literal do texto, possivelmente se perde. Sobre esse aspecto, o próprio romancista destaca que a narrativa de *A barca dos homens* está construída sobre três metáforas: caça-pesca, negrume-luz e barca-mar (DOURADO, 1976).

A primeira delas, caça-pesca está expressa na abertura do livro: “Esta é uma história de caça e pesca” (DOURADO, 1979, p. 7). Pode-se pensar que a caça está atrelada à perseguição a Fortunato; essa leitura toma força se considerarmos a seguinte passagem, em que a personagem é caracterizada como detentora de um instinto quase animal:

Se Fortunato não conseguia aprender as letras, os segredos da ilha e do mar não lhe eram estranhos, tinha uma acuidade especial para as coisas da natureza. Tôngo costumava dizer que Fortunato era como as enchovas, que sente o vento antes dele chegar. Sabe quase tudo do mar, dizia Tôngo aos outros pescadores. Pela cor da lua podia dizer se na manhã seguinte o mar era manso ou bravo. Tôngo, amanhã, mar grosso, dizia. Nem mesmo os melhores pescadores, os mais acostumados com os segredos do mar e do vento podiam prever o tempo com tanta certeza. Só de cheirar o vento podia dizer se vinha tempestade (DOURADO, 1979, p. 20).¹⁶

Dourado ressalta que, quanto ao uso de imagens relacionadas à pesca e ao mar, essa metáfora está ligada à terceira – por isso, iremos abordar esse aspecto adiante.

A segunda metáfora, negrume-luz, é aproveitada também já na abertura do romance: “Havia o lado escuro e o lado claro, negrume e luz. Eles começavam a viver, eles começavam a viver a sua realidade” (DOURADO, 1979, p. 13). O mesmo recurso está presente na abertura da segunda parte, conforme o fragmento abaixo:

Uma noite densa e pesada, contrariamente ao que era de esperar de uma manhã tão limpa. Não que toda a terra fosse coberta de sombras e nevoeiros (o céu se mostrava claro e pontilhado de estrelas, e até lua havia), mas pela sanha que trigava o coração dos homens que nesta parte do mundo alargam o Império e a Fé (DOURADO, 1979, p. 156).

À escuridão da noite opõe-se a claridade da manhã seguinte:

O dia nasceu. O mar agora era calmo e liso, as praias sujas dos restos da ressaca. O sol apagava, com a sua claridade, as derradeiras sombras que ainda restavam da noite passada. A Ilha Rosa e a Ilha Escalvada surgiram cinzas das águas. A primeira

¹⁶ A relação homem-animal está presente em outras imagens do romance, como em “Era como um touro que não conhecia fêmea, um cavalo feroso no pasto” (DOURADO, 1979, p. 117) e “Ele não sabia que aquele bichinho pudesse ter tanta força. Maria se encolhera na espera, bicho, fera, felino pronto para o pulo” (DOURADO, 1979, p. 190).

gaivota, em vôos longos, num ritmo lentíssimo veio do lado das ilhas. Depois outras. O azul dissolvia-se no ar. Os primeiros rumores da manhã limpa. As coisas começavam a viver o seu mistério feito de luz. Em pouco o sol estava alto. Tudo limpo, claro, lavado, como o coração está limpo e lavado depois de uma noite de agonia. A areia faiscava. Nas praias começaram a aparecer sinais da presença humana. Os pescadores saíam para a vida de todo dia, os trabalhadores tomavam o caminho da Fábrica. A sirena cortou estridente o ar. Boa Vista voltava a viver a sua claridade, o seu mundo de luz (DOURADO, 1979, p. 259)

Essa antítese entre o dia e a noite tem um peso significativo na narrativa, pois marca as partes diferentes do livro e serve à sua ciclicidade. Em “Ancoradouro”, a primeira parte, narram-se os acontecimentos ocorridos durante o *dia*. Concordando com a ideia de imobilidade contida no termo (ancoradouro é o lugar apropriado para que as embarcações lancem a âncora, ou seja, que se mantenham “estacionadas”), o ritmo da narrativa é mais lento. O romancista destaca que essa parte é “constelada por narrativas múltiplas – as ‘barcas’ pessoais ancoradas” (DOURADO, 1976, p. 121). A segunda parte, “As ondas em mar alto”, em contraponto, narra os acontecimentos *noturnos* em um ritmo mais veloz. Isso ocorre devido ao fato de que, na primeira parte, as personagens encontram-se em um ambiente mais pacato, enquanto, na segunda parte, elas “explodem”, transformam-se. Além disso, enquanto em “Ancoradouro” tem-se capítulos específicos para cada “barca pessoal”, “As ondas...” é construída como um capítulo único, em que se reúnem as perspectivas de todas as personagens, mesmo que elas estejam em diferentes pontos da ilha; apenas o monólogo de Fortunato, apesar de caótico, segue uma linha (em contraste com o fato de ele ser, justamente, o “desequilibrado” da ilha). Dourado (1976) afirma que a narrativa de Fortunato, nessa parte, serve de “rio subterrâneo” que conduz as narrativas. Assim, acompanhamos o movimento da claridade para a escuridão, ao longo da narrativa – com tudo o que isso possa significar –, para, em seu final, retornarmos a uma claridade que é apenas aparentemente a mesma.

A oposição entre luz e escuridão é determinante também para a caracterização de uma personagem em específico, Helena, filha de Maria, cuja transformação de criança em adulta acompanhamos. Nesse sentido, a luz é identificada com a infância, enquanto a maturidade é associada ao escuro. A descrição inicial da personagem já aponta para esse sentido:

[Em Helena] era mais aguda a realidade negrume-luz, claridade-sombra. O mundo dos pais, dos conceitos, do dever, da justiça, era todo luz; o dela, de que de uma certa maneira Luzia e Fortunato participavam, era a noite escura de solidão em que ela se afundava, perdida. Vinha, peregrina na terra, de um mundo a outro, da luz para a escuridão, da escuridão para a luz. E toda ela era feita de remorso e culpa, de pecado e solidão. Da claridade que sufocava de tanta luz, seca, ao negrume úmido da noite. No mundo claro se achava integrada, toda amor pelos pais, mas sentia como um apelo irreversível o poder das trevas. Sem saber, sem querer ia trilhando o longo caminho que conduz ao coração do homem (DOURADO, 1979, p. 14).

Outro elemento que é construído a partir de tal oposição é a própria ilha, descrita a partir de seus dois polos, que indicam também as diferenças sociais do local: a região das Barcas é suja e escura, enquanto a Praia das Castanheiras, onde os veranistas ricos hospedam-se nas férias, é um local claro e iluminado:

[As Barcas] Era a parte triste de Boa Vista: as casas coloniais prenes, sombrias, mostravam através do reboco caído o esqueleto de taipa. Casas pobres, cujo luxo e brilho eram o branco da cal nas paredes e o azul lavado, sujo, das portas e janelas. Apenas na rua que ia dar no Largo da Câmara, dois ou três sobrados tentavam continuar a crônica ordenada pelo chafariz, mentir uma riqueza antiga, uma glória que não houve.[...] tudo diferente da Praia das Castanheiras, onde um sol novo e verdes árvores e mar limpo, onde gente rica tinha casa apenas para passar uns poucos meses do ano. O próprio mar, como já ficou dito, era diferente, Senhor (DOURADO, 1979, p. 52-54).

Em relação à metáfora barca-mar, destacamos diversas imagens construída a partir do campo semântico marítimo,¹⁷ como “Ele cresceu, ficou imenso, tão grande e furioso como o mar. Havia um mar dentro dele” (DOURADO, 1979, p. 82), “Não, os homens não atendiam ninguém, os homens eram surdos. Os homens eram peixes” (DOURADO, 1979, p. 105), “não são assim como eu que tenho dentro de mim uma grande concha, onde tudo ecoa, onde tudo fica batendo para sempre como essas ondas que não param, ah podiam parar ao menos um pouquinho pra gente dar uma respirada” (DOURADO, 1979, p. 176) e “Tinha um jeito de peixe, uns olhos de peixe, miúdos e vivos. Um peixe que fosse também um passarinho alegre e desajeitado” (DOURADO, 1979, p. 85). Em oposição a esta última imagem, em que um homem é associado a um animal aquático, temos a personificação de sua embarcação, Madalena, em diversos momentos tratada como uma mulher.

É interessante pensar também como a própria ilha em que se desenvolvem os fatos narrados funciona como uma espécie de barca, pois ela “navega” pelo mar, longe do continente. Quando o isolamento da ilha é reforçado pelo trancafiamiento da população dentro das casas, é como se essa barca “ancorasse” no meio do mar. As “barcas” pessoais, em oposição, apesar de estarem ancoradas cada uma no ambiente a que pertencem, navegam para novos rumos, pois as personagens transformam-se.

O símbolo é um recurso explorado também na escolha dos nomes das personagens, como já deixamos entrever ao comentar os nomes dos presos. Muitos dos sentidos são explicados por Dourado (1976), dentre os quais destacamos alguns: Fortunato, derivado de fortuna, destino, é, em contraste, justamente aquele “que a fortuna não deixa durar muito” (DOURADO, 1979, p. 29); Luzia deriva de “luz”, concordando com o papel

¹⁷ Esse é um campo semântico extremamente explorado no desenvolver da narrativa, em diversos aspectos.

“iluminado” da personagem, pois ela é a mãe, a figura cósmica que liga mar e terra, que acalenta e protege (DOURADO, 1976); Helena está ligado ao brilho e à luz e, ao mesmo tempo, à escuridão ao relacionar-se à luz da lua. A personagem é construída a partir dessa relação entre claro e escuro, como já demonstramos, pois a passagem da infância para a vida adulta é a entrada na escuridão; Tônho é uma abreviatura de Antonio, chefe – o uso, portanto, é irônico, pois ele não tem personalidade de líder. Além disso, a abreviação marca a falha da personagem, atrelada ao vício alcoólico; e Margarida, que é o nome de duas personagens (a menina, filha de Maria, e a prostituta), representa duas flores, a da inocência e a do “lodo” (DOURADO, 1976).

Devemos ressaltar, porém, que Ricoeur defende que a linguagem metafórica e simbólica não deve ser tomada como paradigma para uma teoria geral da hermenêutica. Para tanto, deve-se cobrir todo o problema do discurso, incluindo a escrita e a composição literária. Nesse sentido, podemos pensar como um elemento - o mar - extrapola seu caráter simbólico e determina, em muitos aspectos, a composição geral da narrativa. Realizamos essa afirmação ao considerar que o “movimento” diário do mar concorda com a narrativa: age diferentemente à noite (por um curto período, quando a maré sobe) e, no outro dia, quando amanhece, está tudo “igual” novamente – apesar de a maré alta ter modificado o ambiente próximo, mesmo que minimamente. Essa circularidade, na narrativa, está marcada pela morte de um Fortunato, mas que é seguida do nascimento de outro.

A expectativa é que, encontrado Fortunato e restituída a tranquilidade na ilha, tudo voltaria a ser igual. As mudanças ocorridas na escuridão da noite seriam, então, apagadas:

Amanhã tudo seria claro e diferente, o tempo teria passado, a vida estaria de novo no seu lugar e aquele longo dia, aquela noite sem fim se tornaria numa coisa tão antiga, que eles fariam tudo para esquecer. Seriam outros: ela voltaria a ser a Helena que crescia e cujo corpo ia a pequenos sofrimentos tomando o feitiço de uma mulher; êle, do seu galeão, olharia com o óculos de navegador os piratas do Golfo do México e praticaria intermináveis assuntos com o imediato (DOURADO, 1979, p. 180).

Porém, no mesmo sentido do que acontece com o mar, o novo dia que nasce, na narrativa, é apenas aparentemente igual, pois, além da morte e do nascimento de Fortunato, diversas personagens apresentam mudanças significativas. Além de Helena, cuja transformação já comentamos, destacam-se ainda aquela ocorrida em Maria, que de esposa conivente com um casamento infeliz, desperta sexualmente após ser assediada pelo tenente Fonseca:

Como se podia medir o tempo, se tudo crescia tão vertiginosamente dentro dela, um mundo que não mais podia parar? Era outra, não podia ser a mesma que de manhã olhara o mar crescendo, as cores novas dançando. A mesma que se olhara no espelho

ajeitando o chapéu de palha na cabeça. [...] Amanhã não serei mais a mesma, alguma coisa se partiu hoje em minha vida, definitivamente, sem remédio. Teria que tomar novo rumo (DOURADO, 1979, p. 182-183)

Outra mudança importante é a de Frei Miguel, que se descobre descrente: “Se Deus abandonou todo mundo, como podia viver dentro dele? Deus nunca esteve dentro de mim, disse” (DOURADO, 1979, p. 197). Ao amanhecer, o padre abandona sua residência e a batina. Essas mudanças apontam para o fato de que tudo o que é reprimido, nas personagens, vem à tona com a mesma violência com que as ondas do mar revoltado batem nas pedras.

Por fim, cabe abordar a *mimesis* III. Segundo Ricoeur, é nela que a narrativa alcança o seu sentido pleno, afinal, é no leitor que se encerra a *mimesis*. Esse momento “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, portanto, entre o mundo configurado pelo poema e o mundo no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica” (RICOEUR, 2010, p. 123). Uma vez que ela é realizada pelo leitor, este é o operador, por excelência, através do ato de leitura, do percurso entre a *mimesis* I, através de *mimesis* II, até a *mimesis* III. Assim, ele é o responsável por terminar a obra, isto é, por dar-lhe um sentido. Esse sentido, porém, altera-se de acordo com a referência que tem o leitor, uma vez que

O que é comunicado é, em última instância, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte. Nesse sentido, o ouvinte ou o leitor o recebem de acordo com a sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, se define por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta para um horizonte de mundo (RICOEUR, 2010, p. 132).

É interessante notar que Ricoeur afirma que o discurso escrito dirige-se a um leitor potencial, que pode ser qualquer um que saiba ler. Essa universalidade, porém, é apenas *potencial*, pois cada obra cria seu público: “faz parte da significação de um texto estar aberto a um número indefinido de leitores e, por conseguinte, de interpretações. Esta oportunidade de múltiplas leituras é a contrapartida dialética da autonomia semântica do texto” (RICOEUR, 1987, p. 43).

É no âmbito da *mimesis* III que ocorre o processo de apropriação, o qual, segundo o filósofo, é o objetivo último de toda hermenêutica. A interpretação necessária à apropriação “quer igualizar, tornar contemporâneo, assimilar, no sentido de tomar semelhante. Este objectivo consegue-se na medida em que a interpretação actualiza a significação do texto para o leitor presente” (RICOEUR, 1987, p. 103).

Como o sentido depende, em parte, do leitor, o texto pode adquirir diferentes significações – desde que estejam dentro das possibilidades permitidas pela construção do texto, como bem ressalta Ricoeur (1987, p. 91):

se é verdade que há sempre mais de um modo de construir um texto, não é verdade que todas as interpretações sejam iguais. O texto apresenta um campo limitado de construções possíveis. A lógica da validação permite-nos girar entre os dois limites do dogmatismo e do cepticismo. É sempre possível argumentar a favor de ou contra uma interpretação, confrontar interpretações, arbitrar entre elas e procurar um acordo, mesmo se tal acordo ficar para além do nosso alcance imediato (1987, p. 91).

No caso de *A barca dos homens*, como já salientamos, um leitor comum e um leitor crítico podem ter diferentes leituras, uma mais literal e uma construída a partir da compreensão dos símbolos explorados no romance.

Baseado na análise apresentada, podemos afirmar que a consideração dos três momentos miméticos propostos por Ricoeur é importante para o entendimento do romance *A barca dos homens*, de Autran Dourado. No âmbito da *mímesis I*, deve-se considerar o que é aproveitado do repertório do autor; no caso do romance escolhido, nota-se um aproveitamento da tradição das narrativas de viagem e a menção a elementos bíblicos como recursos que determinam sua estrutura e sentido. Em relação à *mímesis II*, relacionada à construção do texto, salientamos a linguagem simbólica. Nesse sentido, destacamos as metáforas e o jogo de oposições utilizados, elementos que determinam a estrutura do romance (seu ritmo, sua estrutura capitular e sua circularidade) e a caracterização de personagens e do próprio espaço diegético, a ilha de Boa Vista. Para que tais características sejam percebidas, é preciso considerar também o repertório e as condições de leitura do leitor (que determina a *mímesis III*), pois toda a simbologia presente no romance só contribui para a sua significação se o leitor é capaz de identificá-la.

Referências

AUTRAN Dourado. **Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios**: Angela Maria de Freitas Senra. São Paulo: Abril, [1983]. (Série Literatura comentada). p. 104-106.

DOURADO, Autran. *A Barca dos Homens*. In: _____. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. São Paulo: Rio de Janeiro: Difel, 1976. p. 120-130.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*. In: _____. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. v. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 93-147.

THE SYMBOLIC LANGUAGE IN “THE SHIP OF MEN”, FROM AUTRAN DOURADO

Abstract

In this article, we seek to analyze the novel *The ship of men* (1961), from the Brazilian writer Autran Dourado, based on the hermeneutic theory of the French philosopher Paul Ricoeur. For that, we made an analysis of the narrative from the ideas contained in the book *Theory of interpretation* and the chapter "Time and narrative: the triple mimesis" of the first volume of *Time and narrative*. The objective, with that, is to show how the three levels proposed by the philosopher are necessary for the critical understanding of the chosen novel: one must consider what is used for the author's repertoire (*mimesis* I); one must think about the symbolic language used on text construction (*mimesis* II) – especially, in this case, the metaphors and the game of oppositions used, which determine the novel's structure and the characterization of characters and the diegetic space; and, finally, one must also consider the reader's repertoire and reading conditions (*mimesis* III), since all symbology present in the novel can only contribute to its significance if the reader is able to identify it.

Keywords

Autran Dourado. *The ship of men*. Paul Ricoeur. Mimesis. Symbol.

Recebido em: 23/03/2018
Aprovado em: 16/03/2019

A construção de laços de afeto em Hanói e Rakushisha, de Adriana Lisboa

Mirian Cardoso da Silva¹⁸

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Resumo

O presente artigo propõe pensar a questão da afetividade humana em meio ao mundo fugidio e heterogêneo ao qual pertence os protagonistas dos romances *Hanói* (2013) e *Rakushisha* (2007) de Adriana Lisboa. Pressupondo que, na contemporaneidade, haja uma significativa mudança nos relacionamentos humanos, chamados por Bauman (2004) de era “líquida”, devido aos tempos em que a tecnologia tem se tornado parte do homem, emergindo, assim, teorias da relativa dificuldade de estabelecer laços de afeto duradouros e verdadeiros. Em *Hanói*, David, ao receber a notícia de sua iminente morte, passa a pensar cada vez mais em sua solidão e no que esperava encontrar na vida, como os laços afetivos que nunca construiu com ninguém. Enquanto *Rakushisha*, coloca em cena Celina e Haruki, duas solidões que se somam em silêncio, intuindo a dor um do outro e estabelecendo laços de afeto. Buscamos, portanto, pensar as transformações do afeto que é construído de diferentes formas nos romances em análise.

Palavras-chave

Afetividade. Contemporaneidade. *Hanói*. *Rakushisha*

¹⁸ Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela UEM - Maringá/PR. Doutoranda em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela UEM - Maringá/PR.

Muitas das novas narrativas contemporâneas têm o espaço como parte essencial de sua produção, além do espaço urbano, também o da memória, da subjetivação, da desterritorialização e da afetividade: “a ficção brasileira da contemporaneidade tem suas raízes no solo urbano” (CURY, 2007, p.9), surgindo narrativas que se passam nas grandes metrópoles. Este espaço da cidade transforma-se constantemente em um “movimento vertiginoso”.

Essa nova literatura possui como característica a brevidade, a condensalidade, construindo uma escrita mais fragmentada, isto é, a “metáfora da velocidade” (CURY, 2001, p. 138). Exemplo disso, temos *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizado por Marcelino Freire, que apresentam narrativas realmente curtas. Esta transformação ocorre porquanto o sujeito contemporâneo fragmenta o tempo de tal forma, que não é mais linear, desconstruindo a estrutura tradicional de narrar ao inserir narradores que não controlam seus personagens, os quais, por sua vez, vivem na angústia da busca por identidades híbridas e deslocadas. Nessas narrativas, o monólogo interior, o discurso indireto livre e o fluxo da consciência são características fortemente presentes.

São narrativas em que o deslocamento e a fragmentação configuram-se como marcas literárias essenciais. O estar em trânsito, seja pela memória, seja espacialmente, no desejo do encontro com o outro e consigo mesmo, conforme aponta Paul Ricoeur (2000), é que depreende o desejo de se compreender em meio as angústias dessa experiência, da qual se constitui um sentido para a vida e para a morte.

Tais características são decorrentes de um contexto pós-moderno, em que, conforme discute Hall (2011), desloca o sujeito de suas referências. Transformando as crenças de construção de identidade unificada em fragmentadas, em que o sujeito contemporâneo busca por se compreender no novo contexto de deslocamento. Consideramos, assim, que a noção de sujeito pós-moderno compreende a fragmentação do indivíduo, o qual se compõe de uma possibilidade variável de identidades que podem até mesmo ser contraditórias. A questão identitária, portanto, é pensada enquanto uma busca por compreender as identidades com as quais poderão se reconhecer. É neste contexto que se insere os romances escolhidos para presente análise, *Rakushisha* (2007) e *Hanói* (2013), de Adriana Lisboa.

O romance *Rakushisha* aborda as buscas e os anseios de Celina, uma carioca que sofre com a perda da filha, assim como de Haruki, descendente de japonês. Eles se conhecem em um metrô, espaço despersonalizado e não identitário, que se configura como um *não-lugar*, conforme Augé (2005). Sem perspectivas nem projetos iniciais, movidos apenas pelo desejo de outro lugar, eles empreendem uma viagem ao e pelo Japão, onde separaram-se os

dois: Celina fica em Kyoto e Haruki vai para Tokyo. Em meio aos deslocamentos constantes de ambos os protagonistas, eles enfrentam suas angústias e aflições interiores por meio da dolorosa e complexa viagem que avança também através da memória.

Os espaços exteriores, a estrada, as estações de metrô e de ônibus, os aeroportos e as ruas das grandes cidades são valorizados, (con)vivendo intimamente com os espaços identitários dos personagens, em constante (re)construção. Além disso, há o espaço da memória, que se apresenta como lugares aos quais Celina retorna, viajando em si mesma, internamente. A viagem, nesse sentido, não é apenas física, mas também simbólica, possibilitando que a protagonista transpusesse suas próprias barreiras a fim de se reconhecer durante e após a caminhada. Enquanto Haruki percebe que, embora descendente de japonês, nunca antes havia se interessado pelo passado e pela cultura de sua família.

Por sua vez, a segunda obra em análise, *Hanói*, coloca em cena David, um personagem trompetista de 32 anos, filho de um brasileiro imigrante ilegal com uma mexicana, que recebe a notícia de sua doença: glioblastoma multiforme, câncer cerebral. No mesmo dia em que recebe a notícia, ele passa em um mercado asiático, que se configura também como um ‘não-lugar’, onde conhece a outra protagonista do romance, Alex, filha de Houg, que, por sua vez, é filha de uma vietnamita com um soldado americano.

Também está presente o teor de mobilidade, pois ambos os personagens se encontram sempre em deslocamento, em meio a consultórios médicos, cafés, praças, ruas, parques, lanchonetes, escola, pizzaria, shows, agência de viagem, metrôs. No entanto, em *Hanói*, a viagem é muito mais simbólica por ser utilizada por David enquanto um movimento que irá nortear suas descobertas e aprendizagens no árduo caminho em direção à morte. Configura-se, por conseguinte, como a busca por compreender a si mesmo, seus sentimentos diante de sua finitude iminente, sua falta de laços afetivos sinceros e reais, e a construção destes com novas pessoas, com as quais se depara em seus deslocamentos por Chicago.

A angústia do protagonista David e sua autoconsciência diante da morte projetam nele a necessidade de estabelecer uma representação metafórica da viagem, que tem como destino simbólico Hanói, uma cidade Vietnamita: “David tinha começado a pensar em Hanói como uma espécie de cemitério de elefantes. E para o cemitério os elefantes vão sozinhos” (LISBOA, 2013, p. 192). Esse conceito de solidão acompanha o personagem em toda a sua jornada de aprendizado e de compreensão de sua finitude e efemeridade.

Os romances *Rakushisha* e *Hanói* discutem, assim, questões fundamentais da sociedade contemporânea como o deslocamento espacial e identitário das personagens

principais, os quais empreendem não apenas uma viagem física, mas também, por suas memórias afetivas, experimentadas de diferentes formas em cada romance.

Haruki e Celina: a impossibilidade dos laços de afeto

No cenário que depreende as angústias solitárias dos protagonistas de *Rakushisha*, a viagem apresenta-se como uma metáfora para a vida, tão incerta quanto a fragilidade identitária com a qual Haruki e Celina têm que lidar em seus deslocamentos. Como afirma Bauman (2005), torna-se evidente que uma das consequências desse mundo fluído e transitório são os desencontros amorosos. Isto ocorre devido à fluidez das relações no cenário pós-moderno, em que os indivíduos transitam da fase “sólida”, quando a identidade era considerada estável, para a fase dos “fluídos”, chamados assim pelo autor porque não se consegue mantê-las, e que “continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças” (BAUMAN, 2004, p. 57).

Além dos deslocamentos influenciarem na ampliação dessa solidão, a individualidade que caracteriza o sujeito pós-moderno e a solidão marcante nessa época, segundo o autor, inviabilizam o crescimento de laços afetivo. A princípio nos parece que, embora Haruki e Celina estejam juntos em um país diferente, a distância na relação não diminui, uma vez que cada um transforma o percurso da viagem em algo pessoal. Para ambos, a viagem significa uma forma de encararem as dificuldades da vida, retornarem ao passado e assim “reaprenderem a andar”.

Nesse contexto, é difícil para os indivíduos manterem uma relação por longo prazo e essa dificuldade faz com que sempre fiquem em busca de laços novos. “Viver sem vínculos” afetivos, vivenciando “relacionamentos sem compromissos” (BAUMAN, 2005, p. 57), são marcas que caracterizam a pós-modernidade, uma vez que há o desejo por tais laços e, ao mesmo tempo, o temor de efetivá-los.

Não obstante, o sujeito contemporâneo se depara todos os dias com uma infinidade de coisas que envolvem o mundo profundamente heterogêneo e que causam a insegurança que o faz refletir sobre “como construir os relacionamentos que desejamos. Pior ainda: não estamos seguros quanto ao tipo de relacionamento que desejamos” (BAUMAN, 2005, p. 69). Tais características podem ser observadas na relação entre os protagonistas ao se conhecerem no metrô, que é um ‘não-lugar’, ou seja, um lugar de trânsito. Essas inseguranças

são sentidas pelas personagens, que decidem embarcar juntos em uma viagem que abarcaria um todo desconhecido:

Não precisava durar. Não precisava prometer nada. Podia ser apenas uma noite, sexo um tanto embriagado, e pronto. (...) mas ninguém falou no assunto.

Ao contrário, ele segurou a porta do táxi para Celina entrar e cumpriu o último susto da noite, que ainda não seria o último susto entre os dois.

- Escuta, ele disse. (...)

- Você podia ir para o Japão comigo.

Celina não queria ninguém em sua vida. Não se tratava de uma decisão formulada em longos pensamentos e posta em prática. (LISBOA, 2007, p. 40)

Apesar de se encontrarem e decidirem a viagem juntos, nada físico ocorre realmente entre eles. Estão juntos e, ao mesmo tempo, separados, dispersos em um país que não o de origem, transitando em espaços diferentes, buscando respostas para perguntas que se formulam durante a viagem: “Eu me pergunto se a vida por acaso se faz de reencontros. Talvez faça muito mais de tangentes, de movimentos periféricos, de olhares fugidios que no instante seguinte já se dissiparam. Por que fincar os pés, então? Por que não somente viajar?” (LISBOA, 2007, p. 14). Celina, dessa maneira, questiona o porquê ser necessário manter laços afetivos duradouros, em meio a tanta fragilidade e desarmonia, e percebe que cada um experimentava uma viagem diferente.

Esta percepção é de suma importância para a construção de um laço afetivo que seria, gradativo, e talvez imperceptivelmente, cultivado tanto em Celina, quanto em Haruki. Primeiramente ambos mantêm certa distância devido às feridas não cicatrizadas que carregam do passado, as mesmas que irão acompanhá-los em seus constantes deslocamentos e em suas contínuas buscas pessoais: ela pela morte da filha e a separação do marido, a quem culpa pelo acidente; ele por conta do fim do relacionamento com a tradutora do livro que iria ilustrar e pelo (des)encontro cultural, devido a ser descendente de japonês sem nunca ter se interessado pela cultura de seus antepassados. E conforme eles se defrontam com suas interioridades, a distância parece aumentar, presos à solidão acolhida por cada um, em um consentimento mútuo de compreensão.

Com efeito, desvela-se a impossibilidade de um desenrolar da relação entre eles a nível sexual: “o que Celina tinha encontrado em seu coração para acompanhá-lo, aquela aceitação tão estapafúrdia de um convite estapafúrdio, duas negativas juntas formam e sempre formarão outra negativa” (LISBOA, 2007, p. 77). Os laços afetivos em que se pressupõe o contato físico e a conversa, não conseguem se estabelecer, pois a solidão que os transborda é necessária para esse sujeito deslocado:

Do que fugir. Como se houvesse fuga. (..) Era possível fazer essa divisão entre as coisas do corpo e as do espírito, ou ambas estavam (eroticamente) imbricadas, como a linha melódica de uma fuga? Mas o espírito, Haruki pensava, morava nas células nervosas, e o corpo era substância volátil (...) Seria, ainda, possível despistar o coração na linha melódica do pensamento? *Haruki intuía alguma coisa sobre Celina. Talvez por isso não chegasse a se aproximar dela para além de uma certa barreira do som.* (LISBOA, 2007, p. 7, grifo nosso).

De fato, como pode ser observado com os personagens de *Rakushisha*, o sujeito pós-moderno vive em meio a proliferação identitária; desse modo, a construção da(s) identidade(s) está sempre em movimento, ou seja, como Bauman descreve, “procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo” (2005, p. 32). Assim ocorre com os relacionamentos. Embora um anseie pelo outro, este outro nunca é suficiente para suplantar a solidão; e, então, esfacelam-se com facilidade os laços afetivos. Nota-se que isto vai marcar a relação entre os protagonistas Celina e Haruki:

E assim as coisas continuaram acontecendo entre os dois, em quase sustos, um grande por acaso com cacoetes de gestos definitivos (...) nada poderia ser definitivo, os encontros duravam duas horas ou duas décadas ou duas vezes isso, mas em algum momento necessariamente seria o fim. (...) De todos os amores, os desamores, os casamentos para sempre, os rancores para sempre, de todas as paralelas que só se viabilizam na abstração da geometria, de todas as pequenas paixões de todas as grandes paixões, de tudo que para na antessala da paixão, de todos os vínculos não experimentados, de todos. (LISBOA, 2007, p. 39)

Mas não é originariamente ruim essa experiência para ambos. Mesmo fazendo-se claro que a obra de Adriana Lisboa se configure como uma narrativa da própria fluidez, das sutilezas do cotidiano, da dolorosa individualidade e da profunda subjetividade de cada sujeito diante dos acontecimentos que forjam suas trajetórias existenciais. O que importa, de fato, são as solidões que se somam em silêncio.

O que os aproxima é a percepção mútua de que cada um carregava uma dor intensa com a qual precisavam aprender a lidar. Com efeito, não se estabelece uma relação amorosa entre os protagonistas, pois o que mais importa são suas buscas interiores:

O desenhista e a moça que fabricava bolsas de pano dormiram juntos na mesma cama durante uma semana. Foi assim: vestidos, pegavam um travesseiro para cada um. Uma coberta para cada um. (...) Houve aquela noite em que seus olhos se cruzaram mais do que o normal (...) os olhares se tocaram como se os corpos estivessem prestes. E apenas não soubessem como continuar, como metamorfosear olhar em tato. Os corpos continuaram onde estavam. (LISBOA, 2007, p. 77-8)

Os silêncios que ambos intuía os separavam na cama e no espaço que compartilhavam, em um país distante e desconhecido: “como se eu pudesse chegar a dizer que somos amigos. Como se eu pudesse ter certeza de que já construímos isso. Topamos um com

o outro no meio de um monte de E SE.” (LISBOA, 2007, p. 132). Haruki e Celina não descobrem como ‘metamorfosear’ o “olhar em tato”, pois a viagem transborda em cada um suas individualidades, suas buscas e suas descobertas internas, que vão traçando suas identidades, configurando-os em meio ao mundo pós-moderno.

Essa ausência de contato efetivo entre eles, a falta de diálogo, perpetuando um silêncio almejado, conforme pode ser observado ao longo do romance, transforma-se em algo mais sintomático, já que ficaram mais próximos de criar um vínculo, resultante da recusa de agir, isto é, ao negarem o sexo os protagonistas conseguem ver um ao outro em sua totalidade solitária. Essa aproximação transforma-se em compreensão um do outro, de que cada um carregava suas próprias angústias, e o respeito pelo silêncio intuído em cada um.

Ao final do romance, lidando cada um com sua dor interior e seus desarranjos pessoais, são contemplados pela simbologia da chuva, sendo esta relacionada diretamente com a água, que remete à transformação, purificação, limpeza, cura e força. Em muitas culturas, a água é instrumento para purificação espiritual, por isso é considerada sagrada, é “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”, e mergulhar nela “é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p.15). Além da chuva significar tempo de bênção divina, espiritual e fertilidade, pois cai no solo e o fecunda, segundo Junior (2006), há uma “associação entre o corpo e a água (...) quer através da simbologia da água como elemento fundamental para a vida, quer seja pela relação entre a água, umidade e sexualidade” (p. 160). A água, portanto, agiria diretamente na sexualidade, conectando-se com a vida.

Na protagonista Celina, inaugura-se uma nova identidade advinda desse encontro consigo mesma através das memórias, marcada simbolicamente pelas suas lágrimas: “Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima tsuyu, que se inaugura agora.” (LISBOA, 2007, p. 180). Enquanto que Haruki, já aceitando sua(s) identidade(s) culturais tanto brasileiras, quanto as raízes japonesas, “vê a chuva fina que começava a cair enquanto seu trem se aproxima da estação de Kyoto” (LISBOA, 2007, p. 187). Desta forma, o romance possui um final em aberto, repleto de possibilidades e interpretações para os laços afetivos que se somavam em dupla solidão.

David e Alex: uma possibilidade de construção dos laços de afeto

Em *Hanói*, Lisboa constrói um mundo onde a trajetória existencial do personagem David se constitui de pequenos detalhes, como os momentos que vai ao mercadinho, as paradas nos cafés, coisas que parecem sem significado e importância, mas que se configuram como meios e lugares para pensar sobre sua realidade: “Estava determinado a não se comportar como o doente clássico, aquele que se faz as mais ridículas das perguntas – mas por que logo eu? Mas por que justo agora?” (LISBOA, 2013, p. 69).

O mundo rotineiro de David se constituía por trabalhar como vendedor em uma loja de materiais de construção e tocar seu trompete, sem laços familiares, pois os pais haviam morrido e não tinha contato com os poucos primos que sabia existirem. Essa rotina torna-se caótica e sem sentido após a consulta com o oncologista, levando David a se desprender da mesmice do dia a dia para o enfrentamento da realidade.

Faz parte dessa trajetória experimentar o que Bauman chama de “amor líquido”, experienciado em uma sociedade onde os relacionamentos estão cada vez mais efêmeros, mas há o desejo de que sejam verdadeiros:

a modernidade líquida em que vivemos traz consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos — um amor líquido. A insegurança inspirada por essa condição estimula desejos conflitantes de estreitar esses laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos. (BAUMAN, 2004, p. 6).

Como parte desse novo processo, tem-se o plano arquitetado por David de ir sozinho ao cemitério de elefantes, ou seja, de morrer solitariamente. Isso faz parte da ideia de esquecimento constituído pelo protagonista como meta para sua morte, isto é, ir apagando-se do mundo. O espaço criado pelo personagem é muito mais simbólico que físico, o que sugere que ele consegue perceber o vazio de presença humana, de laços afetivos e de relações consistentes. Assim, sua primeira reação ao perceber a solidão é a de acreditar que a vida equivale ao cemitério de elefantes, local para onde os elefantes caminham sozinhos na iminência da morte: “David tinha lido numa revista, muitos anos antes, que os elefantes abandonam sua manada ao sentir que a morte está próxima e vão sozinhos procurar um lugar onde não seja difícil encontrar água e abrigo.” (LISBOA, 2013, p. 10).

E é justamente o que David tenta realizar ao se despojar das coisas materiais e se apagar do mundo. No entanto, em sua jornada solitária, descobre que precisa aprender a viver com certa maturidade no mundo difícil que se lhe apresenta como realidade, e busca por laços que não tinha, como a amizade e o amor. O ato de despojar-se das coisas materiais se caracteriza como um rito de construção dessa maturidade, desenvolvendo nele a coragem para

enfrentar as agruras de sua existência, e possibilitando que o protagonista enxergasse a falta dos laços de afeto, e encontrando-os em Alex:

No início, David não tinha pensado em deixar o apartamento, mas em algum momento começou a parecer a ordem natural das coisas. Livrar-se de tudo que havia ali dentro, esvaziá-lo como se esvaziam os bolsos de uma calça, e depois se livrar dele também. Da vizinhança, das esquinas conhecidas. (LISBOA, 2013, p. 134).

A busca pelo autoconhecimento leva o personagem a colocar o destino simbólico Hanói como meta de seus dias de vida, em busca de sentido para sua existência solitária que, até então, não era percebida. A ideia da fatalidade da morte possibilitou que o protagonista percebesse sua efemeridade e sua solidão, e a necessidade de preencher um vazio sentimental; portanto, “não, não podia ser um crime. Afeiçoar-se aos dois” (LISBOA, 2014, p. 145). Com efeito, são as suas escolhas que determinam sua trajetória no romance. David compreende essa sua solidão e busca os laços sentimentais que não tinha, tentando preencher um vazio que se torna ainda mais intensificado com a morte proeminente: “A morte parecia muito mais estranha: como é que aquilo que era se torna o que não é mais?” (LISBOA, 2013, p. 123).

Isto transforma o personagem, que perdido em si e na solidão, torna tal ação de deslocamento uma busca por algo que é essencial a ele. Segundo Lukács (2000), a principal característica do romance seria a de criar um modelo de mundo com visões contraditórias, onde os personagens estão em constantes buscas individuais. Além disso, mesmo que envoltas na confusão e na dispersão do mundo pós-moderno, as pessoas vivem à procura de algo que realmente as complete e dê sentido à vida. Em *Hanói*, David, ao receber a notícia de sua iminente morte, passa a pensar cada vez mais nessa sua solidão e no que esperava encontrar na vida:

Lá no fundo do oceano de silêncio onde David estava mergulhado, por um instante ele teve a impressão de que o elefante ia responder. Seu novo porta-voz de pedra verde, que falaria com uma voz pequena, mineral e ponderada. Já que as palavras de David pareciam estar enfiadas dentro de alguma gaveta, num canto do seu cérebro doente, e em meio à pressa e à desordem ele não conseguia encontrá-las. (LISBOA, 2013, p. 10).

Mesmo com o colapso do mundo objetivo e prático em que vivia o personagem, atrelado às características da cidade, que é esse ponto de desencontro, de individualidade e de solidão, o fato de David estar mais próximo da morte, aproxima-o das pessoas e faz com que ele estabeleça laços verdadeiros de afeto. Isso se comprova quando, ao final, após a morte serena de David, Alex, junto com o filho e o ex-namorado, vai a Hanói em seu lugar. Lá “os três desceriam juntos para tomar o café da manhã, em que haveria arroz frito, macarrão e

panquecas de banana. E saíam para conhecer Hanói.” (LISBOA, 2013, p. 238). Portanto, o protagonista problematiza a ideia da morte, não necessariamente como algo ruim, mas como oportunidade para se desprender dos bens materiais e encontrar o essencial.

Além dos laços de amor entre ele e Alex, também constrói laços de amizade com Trung, o dono do mercadinho asiático, com Houg, a mãe de Alex, com sua avó Linh, com o filho de Alex, Bruno; também com Xavier, um velho que tocava violão, com Nico, o menino a quem dá o aquário e Douglas, o garoto a quem ensina trompete.

Douglas representa uma ideia de continuidade para David: “Dói a bochecha, Douglas disse (...) é normal. Um dia não vai mais doer. (...) David esperou que ele tirasse um som consistente no bocal” (LISBOA, 2013, p. 137). Deste modo, simbolicamente, o ensinar Douglas a tocar trompete é um ritual importante para o personagem, como se construísse uma maneira de permanecer vivo de certa forma, mesmo após sua morte.

Além desse, David conhece o velho Xavier sentado no banco da praça, quem lhe oferece o caderno de esportes e, assim, ele inicia uma relação de amizade de forma casual e simples, conversando, inclusive, sobre sua morte pela primeira vez. Também a música está presente nessa relação, pois Xavier tocava violão, o que possibilita os laços serem construídos entre eles, e somando de tal maneira que é com Xavier que David toca pela última vez antes de morrer: “Xavier empunhou o violão velho. Abriu um sorriso e tocou o trecho inicial de “Here comes the Sun”. (...) David tirou o trompete do estojo. Tocou as primeiras notas de “Maiden Voyage”. Ah, mas que maravilha, Xavier disse.” (LISBOA, 2013, p. 228). A última imagem de David ainda vivo no romance é esta cena em que a música aparece, como despedida de algo que era sinônimo de vida para ele.

Após dar o primeiro passo em busca da construção de uma nova subjetividade, ao doar os pertences do apartamento, começando pelo aquário, o protagonista estreita alguns laços com os vizinhos: “Desculpe a hora, Teresa. Vim perguntar se vocês por acaso se interessam em ficar com o meu aquário. Com os peixes dentro, é claro.” (LISBOA, 2013, p. 64). Além desses laços, é com a mãe de Alex, Linh, a avó Young, e o amigo da família, Trung, que irá desfrutar da sensação de pertencer a uma família. Mas é com Alex que seus laços de afeto se transformam em muito mais do que pretendia: “Quem afinal era aquele sujeito, aquele tal David, e que ele queria? Alex se deitou na cama e com os últimos suspiros da cafeína ainda conseguiu pensar nele” (LISBOA, 2013, p. 113).

A princípio, ele tenta pensar na solidão como fatalidade essencial de sua condição, e busca resistir ao desejo de voltar ao mercadinho e revê-la: “não caíras em tentação: estar sozinho e continuar assim era fundamental.” (LISBOA, 2013, p. 84). O desejo dele por criar

laços de afeto vai se somando a cada contato, aparentemente corriqueiro, com Alex: “Ao mesmo tempo era bom estar ali (...) e ter feito algo tão adolescentemente simples quanto deixar seu telefone com uma garota (...) Poderia derreter. Mas em segredo pediu, à mesma chuva, às mesmas células: agora não.” (LISBOA, 2013, p. 111). Fica explícito, neste trecho, o desejo, mesmo que lutando contra, por algo que não poderia ter, como um futuro ao lado de Alex: “Será que todas as pessoas que conhecemos, ela se perguntou mais tarde, têm alguma função na nossa vida, algum papel a desempenhar (ou nós em sua vida. O que em essência dá no mesmo)?” (LISBOA, 2013, p.90).

Após reconhecer em si o desejo desse futuro, os planos arquitetados pelo protagonista de morrer sozinho no cemitério de elefantes, começam a perder o foco. A partir disso que o sentimento de aceitação de seu destino entra em crise: “Vestiu-se e saiu para a sua consulta. Tinha estado a ponto de desmarcar, mas havia agora uma esperança encalhada nele feito o esqueleto colossal de um navio, a esperança de que o diagnóstico estivesse mesmo errado” (LISBOA, 2013, p.161). O personagem também passa pelo processo da raiva, quando essa mesma esperança não se realiza: “Merda. Parou sem fôlego ao lado de uma grade. Chutou a grade, que estremeceu (...) chutou de novo. (...) Entrelaçou os dedos na grade e encostou a testa no metal frio” (LISBOA, 2013, p.163).

Os laços afetivos entre David e Alex se firmam cada vez mais, enquanto a doença progride. A solidão, que machucava o protagonista, é preenchida pela presença de Alex e pela relação com os outros personagens. Deste modo, a metáfora do elefante que caminha solitariamente para o cemitério não surtia mais efeito na vida dele: “Alex. Coisas ruins vão acontecer, e talvez você não queira estar por perto. Já li tudo o que precisava ler a respeito. Sei o que vai acontecer. Você não pode ficar sozinho” (LISBOA, 2013, p.176-7). Assim, o elefante não iria mais sozinho para o pântano:

Naquela falta de vínculos de David, naquela sua história rala de familiares, ela acabava virando parente, e Trung já era quase isso também (...) E até mesmo Houg e Linh, a essa altura.

Já Alex. Alex havia se tornado a sua alegria, em tão pouco tempo. Os dias tinham passado a ser contagem regressiva até o momento de vê-la. (LISBOA, 2013, p.190).

Essa relação, que desvanecia a solidão de ambos, reverbera no deslocamento dos personagens na agitada Chicago: “A rua era deles. Duas pessoas andando de braços dados a caminho do metrô. Na rua que era deles havia carros, motos, pedestres, ciclistas e cachorros (...) eles entraram juntos no vagão do metrô. Que também era deles. Assim como a rua, assim como tudo mais” (LISBOA, 2013, p.187-8). Os espaços, antes despersonalizados, ganham

novos sentidos para o momento de afeto e as novas identidades construídas pelos protagonistas no novo contexto. Os ‘não-lugares’ agora como lugares aos quais eles se deslocariam, por onde passariam, o lugar a que pertencia cada um, isto é, no sentimento de afeto demonstrado por ambos.

Considerações

Observamos que as relações pessoais, em meio a essa fluidez contemporânea, os deslocamentos, o exílio e a solidão, em cada obra, ocorrem de diferentes formas. Em *Rakushisha*, Celina e Haruki se conhecem no metrô, um ‘não-lugar’, espaço que, segundo Augé (2005), não é propenso a criar laços ou identidades. Ambos os personagens apresentam em suas trajetórias as angústias e o silêncio como parte essencial para seus deslocamentos, matizam suas próprias dores, mas permanecem em uma distância sentimental necessária um do outro, devido às buscas identitárias que cada um precisava realizar. Por conseguinte, “as coisas continuaram acontecendo entre os dois, em quase sustos, um grande por acaso com cacoetes de gestos definitivos” (LISBOA, 2007, p. 39).

Entretanto, em *Hanói*, David e Alex compartilham uma solidão emocional, relacionada ao passado migratório de suas famílias e pela iminente morte de David. Conhecem-se também em um ‘não-lugar’, um mercadinho asiático, e aos poucos somam suas angústias, melancolia e sofrimentos, e caminham juntos a jornada no limiar da morte: “Alex havia se tornado a sua alegria, em tão pouco tempo” (LISBOA, 2013, p. 190). E os espaços, como as ruas, o metrô, qualquer outro lugar ao qual se deslocassem, tornaram-se seus, pois o mais essencial da vida, como o amor e a solidariedade, se concretizava em ambos.

Nesse sentido, a autora coloca a representação dos espaços da cidade em um plano no qual evidenciava os caminhos pessoais percorridos pelos protagonistas como o mais importante. O tom psicológico da narrativa, as divagações, ou seja, nessa trajetória de David, as pessoas com quem se encontra, os laços que desenvolve, salienta suas emoções e memórias desencadeadas através dos espaços.

Enquanto a obra *Rakushisha* configura-se, assim, em uma narrativa móvel tanto na questão do próprio espaço externo, no qual circulam os sujeitos, quanto em sua estrutura e na interioridade dos protagonistas, *Hanói* apresenta-se como a fluidez da própria existência. A angústia de existir em um mundo passageiro, ser estrangeiro, um exilado na última viagem a qual todos estamos, inexoravelmente, fadados.

Deste modo, enquanto no romance *Rakushisha* os laços afetivos são muito mais sintomáticos entre Haruki e Celina, que somam seus silêncios em compreensão mútua, em *Hanói* os laços afetivos com Alex e sua família se constroem de forma a estruturar em David um sentido na vida frente à morte. No primeiro, o espaço criado entre os protagonistas é necessário para enfrentarem suas angústias interiores, enquanto no segundo a aproximação emocional e física entre David e Alex acompanham o personagem em sua última viagem, não mais solitária, ao cemitério de elefantes.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CURY, Lisboa Maria Zilda Ferreira. **Cartografias literárias**: Tsubame, de Aki Shimazaki e Rakushisha, de Adriana (Universidade Federal de Minas Gerais), 2007. Disponível em: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/viewFile/436/304>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.

JUNIOR, Hugo Fernando Salinas Fortes. **Poéticas líquidas**: a água na arte contemporânea. São Paulo: 2006. Disponível em: < http://pct.capes.gov.br/teses/2006/926594_6.PDF >

LISBOA, Adriana. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LISBOA, Adriana. **Hanói**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. (Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

THE CONSTRUCTION OF AFFECTION TIES IN *HANOI* AND *RAKUSHISHA*, BY ADRIANA LISBOA

Abstract

The present article proposes to think about human affectivity in the middle of the fugitive and heterogeneous world to which the protagonists of the novels *Hanoi* (2013) and *Rakushisha* (2007) by Adriana Lisboa belong. Assuming that there is a significant change in human relationships in the contemporaneity, called by Bauman (2004) the "liquid" era, due to the times when technology has become a part of man, thus emerging theories of the relative difficulty of establishing ties of affection, lasting and true. In *Hanoi*, David, upon receiving the news of his impending death, begins to think more and more of his loneliness and what he hoped to find in life, like the bonds of affection he has never built with anyone. While *Rakushisha* introduces Celina and Haruki, two solitudes that add up in silence, intuiting the pain of each other and establishing bonds of affection. This article therefore seeks to think about the transformations of affection and its different constructions in the novels under analysis.

Keywords

Affectivity. Contemporaneity. *Hanoi*. *Rakushisha*.

Recebido em: 23/03/2018
Aprovado em: 28/03/2019

A irrealização do sujeito em *O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos*

Wagner Fredmar Guimarães Júnior¹⁹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)²⁰

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, a partir da teoria do sujeito fraturado, de Luiz Costa Lima. Segundo o teórico, o discurso ficcional possibilita ao sujeito uma vivência distinta daquela do cotidiano, em que a mobilidade do eu tende a se congelar devido à busca por uma unidade, espécie de autocensura. Assim, o ficcional é um espaço relativamente autônomo em que o sujeito pode se libertar da censura e vivenciar sua multiplicidade, de modo que “a imaginação permite ao eu irrealizar-se enquanto sujeito, para que se realize em uma proposta de sentido” (COSTA LIMA, 2007a, p. 452). Buscamos demonstrar, dessa forma, como o narrador-protagonista Belmiro Borba, em seu diário, ficcionaliza suas experiências por meio de um teatro mental, irrealizando-se enquanto sujeito empírico para se realizarem, como proposta de sentido, outros “dois sujeitos”: Belmiro Caraibano e Belmiro sofisticado. Nesse exercício ficcional, ele acaba encontrando certo equilíbrio (ainda que precário) diante da vida, algo que não alcança na experiência cotidiana.

Palavras-chave

Teoria do sujeito fraturado. Luiz Costa Lima. *O amanuense Belmiro*. Cyro dos Anjos.

¹⁹ Doutorando em Literatura Brasileira na UFMG.

²⁰ O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Introdução

No capítulo IV de *Sociedade e discurso ficcional*, Luiz Costa Lima apresenta a ideia da movência do sujeito possibilitada pelo ficcional.²¹ Segundo o teórico, “em nosso viver pragmático, ou seja, sob o *frame* do cotidiano²², tendemos a *congelar* a mobilidade do eu, procuramos enrijecer a dispersão de nossas pulsões” (COSTA LIMA, 2007a, p. 452, grifo do autor). A busca por uma unidade, que nunca é acabada e sempre provisória, é uma espécie de autocensura, “condição necessária para não nos desagregarmos no contínuo dos dias” (COSTA LIMA, 2007a, p. 452). Entretanto, enfatiza Costa Lima, “o discurso ficcional oferece uma saída relativa a esse inevitável controle” (COSTA LIMA, 2007a, p. 452). Sem nos deter mais que o necessário nesta parte, cujo objetivo é apenas apresentar nossa proposta, por ora basta dizer que o ficcional é um espaço relativamente autônomo²³ em que o sujeito pode se libertar da censura e demonstrar sua multiplicidade: “A imaginação permite ao eu *irrealizar-se enquanto sujeito*, para que se realize em uma proposta de sentido” (COSTA LIMA, 2007a, p. 452, grifo nosso). É preciso salientar, entretanto, que a movência do ficcional não elimina a existência do sujeito, “simultaneamente, implica a dissipação do eu e afirma os limites da refração de seus próprios valores” (COSTA LIMA, 2007a, p. 452), ou seja: a dissipação do eu não é absoluta, como observa Costa Lima: “Assim, tal dissipação do eu não o torna inexistente, como se escrever ficção fosse anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos” (COSTA LIMA, 2007a, p. 452).

Diante disso, nos propomos a pensar essa questão no romance *O amanuense Belmiro*, do escritor mineiro Cyro dos Anjos. Explicamos: narrador-protagonista, Belmiro Borba, quando jovem, deixa a cidade interiorana Vila Caraíbas e vai estudar em Belo Horizonte, capital de Minas gerais, transição²⁴ entre tradição e modernidade que traz consequências para a vida do amanuense. Insatisfeito com seu cotidiano e nostálgico quanto

²¹ Necessário definir o entendimento de Luiz Costa Lima acerca do conceito de ficcional. Segundo o teórico, as características do ficcional são: 1) Ele não cria a ilusão de estar ligado a uma verdade externa (um modelo), sua verdade é imanente – “o espaço do ficcional como um território isento da verdade normativa” (COSTA LIMA, 2007b, p. 271); e 2) Por possuir sua “verdade própria” e não ter compromisso com um modelo pré-estabelecido (*natura naturata*), a ficção “vive do questionamento das verdades comunitárias” (COSTA LIMA, 2007b, p. 271), portanto, tem o poder de escapar ao controle do imaginário.

²² Para Costa Lima, essa expressão significa viver sob as regras e convenções do cotidiano de uma dada sociedade.

²³ Importante deixar claro que não estamos defendendo uma autonomia absoluta do ficcional, especificamente da literatura. Acreditamos, entretanto, que o ficcional é uma “formação discursiva específica” (COSTA LIMA, 2007a, p. 446), cuja especificidade dever ser sempre respeitada e não confundida com um mero reflexo do que chamam de “a realidade”.

²⁴ Antonio Candido (2006) define esse processo através do termo “desaristocratização”. Esta informação é válida na medida em que o termo será utilizado posteriormente neste trabalho.

aos tempos idos, decide escrever um livro de memórias, que no decorrer do romance acaba se tornando um diário um tanto diferente do tradicional. Em seu diário, Belmiro reúne reminiscências de Vila Caraíbas, considerações sobre o presente e um terceiro elemento que se mistura aos demais: o amanuense ficcionaliza suas experiências por meio de um “teatro mental” (VALÉRY apud COSTA LIMA, 2007a, p. 446). É nessa ficcionalização que ocorre a irrealização do sujeito empírico Belmiro Borba para se realizarem, como proposta de sentido, outros dois sujeitos: Belmiro caraibano e Belmiro sofisticado, dois sujeitos ficcionais e, nesse sentido, faces do sujeito fraturado Belmiro Borba. Essa relativa mobilidade do sujeito, proporcionada pelo ficcional, é o que demonstra a falência da concepção de sujeito uno/solar, que, como já dito, só se mantém sob o *frame* (necessário ao viver pragmático) do cotidiano. É interessante pensar que o personagem realiza seu teatro mental e acaba encontrando, nesse exercício ficcional, certo equilíbrio (ainda que precário) para seu desajuste diante da vida; sem querer aqui extrapolar nossa análise literária para o campo da psicanálise, parece-nos, entretanto, que por meio dessa “dispersão do sujeito” possibilitada pelo ficcional, o amanuense encontra o equilíbrio negado no viver pragmático, espaço do controle.

1 O sujeito fraturado de Luiz Costa Lima

Para tratar da movência do sujeito no ficcional, faz-se necessária uma breve abordagem da teoria do sujeito fraturado, de Luiz Costa Lima.

Com o objetivo de repensar a *mímesis*, o teórico se depara, durante a escrita do livro *Mímesis: desafio ao pensamento*, publicado em 2000, com a obrigação de investigar a relação entre uma razão forte e a centralidade do sujeito; ele diz:

A concepção do sujeito como central, unitário, fonte e comando de suas representações, que usualmente se estende como correspondente ao conceito moderno de sujeito, é o primeiro obstáculo a ultrapassar em uma reconsideração da *mímesis*. Daí o esforço em mostrar-se a possibilidade doutra concepção de sujeito, de um sujeito fraturado, a partir mesmo de Descartes mas, sobretudo, a partir de Kant. (COSTA LIMA, 2000, p. 23).

Costa Lima identifica, na concepção de sujeito solar, uma “convenção” (“quase ingênua”) que não corresponde ao verdadeiro sujeito moderno, problema que levaria a tolher das representações desse sujeito sua multiplicidade (sua movência), já que ele teria o poder de manter o comando e unicidade de suas representações. O teórico procura, então, investigar e expor a concepção de sujeito do conhecimento presente em alguns dos pensadores clássicos da modernidade: Immanuel Kant, René Descartes, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche,

Sigmund Freud e Martin Heidegger, questionando-se, durante esse processo, “se não seria possível neles encontrar alguma via alternativa a uma concepção solar do sujeito” (COSTA LIMA, 2000, p. 74). A essa concepção Costa Lima dá o nome de sujeito fraturado. O teórico maranhense explica que sua intenção em buscar outra concepção de sujeito nos modernos tem como objetivo reestabelecer a ligação procurada com a *mimesis*, “indicar, ao menos indicar, a fecundidade que ela trazia e que fora travada; assinalar que o “engano” que a constitui [...] não a torna confundível com uma mera mistificação ou um simples divertimento” (COSTA LIMA, 2000, p. 74); ou seja, demonstrar a produtividade da correta compreensão do conceito de *mimesis* (a despeito da ideia de *imitatio*), de que depende o entendimento da movência do sujeito e suas múltiplas representações.

Costa Lima explica que, exceto por Descartes, em todos os pensadores por ele investigados:

[...] viu-se em crescendo o questionamento do sujeito humano, enquanto centro unitário, e da representação, enquanto pontual e realizadora de uma equivalência a tal ponto exata que, possibilitando um cálculo, permitia a técnica manipuladora de coisas e seres (COSTA LIMA, 2000, p. 152).

Nesse sentido, conclui o crítico:

O objeto da arte tornou-se o meio por excelência para a comprovação do sujeito fraturado e do efeito de suas representações. I. e., de sua função interna, subjetiva (o que não significa apenas privada), apenas esclarecedora de seu estado e, como tal, contrária à adequada para o cálculo científico (COSTA LIMA, 2000, p. 152).

Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, a partir da conclusão acima, Costa Lima critica a corrente do pensamento contemporâneo chamada de desconstrucionista, cujo entendimento da questão leva a “descoberta” da falácia do sujeito uno à atitude, a nosso ver simplificadora, de expulsar o sujeito da representação, o que equivaleria a “jogar fora a criança com a água do banho”.²⁵

Voltando à citação anterior, podemos concluir que a arte é o meio por excelência para a comprovação da vigência do sujeito fraturado devido à movência deste no ficcional; sujeito que, sob a legislação de um autocontrole necessário ao *frame* do cotidiano, não age da mesma forma, reprimindo, assim, sua multiplicidade e subjetividade em favor de certa “retidão”. Dito isto, concluímos nosso breve panorama sobre a teoria do sujeito fraturado, de Costa Lima, ressaltando que tentamos direcionar esta parte do trabalho aos objetivos da análise literária proposta.

²⁵ Nosso objetivo não é nos aprofundar nessa discussão, que vai para caminhos diversos dos que são aqui perseguidos.

2 Belmiro Borba, sujeito fraturado

No quarto capítulo de *O amanuense Belmiro*, o narrador-protagonista anuncia o plano de seu livro de memórias:

É plano antigo o de organizar apontamentos para umas memórias que não sei se publicarei algum dia. [...]. Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. [...] Posta de parte a modéstia, sou um amanuense complicado, meio cínico, meio lírico, e a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já me está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço. Ai de nós, gestantes. O melhor seria vivermos sem livros, mas o homem não é dono do seu ventre [...] (ANJOS, 2008, p. 25).

Importante ressaltar, na passagem acima, a necessidade que Belmiro tem de se expressar de maneira diversa da exigida pelo *frame* do cotidiano; a multiplicidade do sujeito reclama autonomia. Nesse sentido, é perfeita a imagem da gravidez, que sugere a existência de *peelo menos* “outro” sujeito no amanuense. Talvez forçando um pouco a nota, a última frase do trecho possa ser lida, metaforicamente, como “O melhor seria vivermos na retidão necessária ao cotidiano, congelando a mobilidade do eu (fraturado), mas o homem não é capaz de enrijecer totalmente a dispersão de suas pulsões”; e, claro, o ficcional é o espaço por excelência para “outrar-se”.

No trecho seguinte, o amanuense já expõe o “problema” da existência de dois Belmiros: o sofisticado, que já aparece aqui mencionado, e o caraibano, que será citado posteriormente no romance:

Se cá dentro deste peito celibatário tem havido coisas épicas, um Belmiro (que costuma assobiar operetas) insinua que as epopeias de um amanuense encontram seu lugar justo é dentro da cesta. Este mesmo Belmiro sofisticado foi quem matou dois outros livros, no decurso dos dez últimos anos. [...]. Enterrei-os no fundo do quintal, como se enterravam os anjinhos sem batismo, em Vila Caraibas. (ANJOS, 2008, p. 25-26).

A passagem citada traz a ideia de uma luta entre Belmiro sofisticado e Belmiro caraibano, o que se concretizará no decorrer do romance. O mais importante desse trecho é perceber que ao contar que enterrou os dois livros abortados no fundo do quintal, como se enterram bebês mortos, o amanuense equipara essas “mortes” à perda de duas vidas, de dois sujeitos. Nesse caso, em que parece ter vencido o *frame* do cotidiano, a “vitória” ainda é da multiplicidade do sujeito, já que Belmiro sofisticado, o “assassino”, é um outro eu de Belmiro Borba.

Na mesma tônica da multiplicidade do sujeito está o excerto seguinte:

A variação violenta dos quadros, numa noite de carnaval em que fomos abandonados pelos amigos e em que nossa porção de espaço foi invadida por outros seres, leva-nos a um mergulho mais profundo nos nossos abismos. Novas melancolias são despertadas, o homem sofre, e o amanuense põe a alma no papel. Eis que o amanuense é um esteta: ao passo que há nele um indivíduo sofrendo, um outro há que analisa e estiliza o sofrimento. (ANJOS, 2008, p. 30-31).

Ao refletir sobre ir ou não ao carnaval, Belmiro admite que o contato com a multidão o leva a certo desequilíbrio; interessa notar, indo nessa direção, que seu método para encontrar algum equilíbrio passa pelo exercício ficcional (estilização do sofrimento), em que ocorre a disjunção do sujeito e um analisa o outro. Podemos pensar, a partir disso, que é por meio do exercício estético que se dá a realização do eu belmiriano em uma proposta de sentido.

Ainda na introdução deste trabalho dissemos que o livro de memórias de Belmiro (proposta inicial) acaba se tornando um diário peculiar que reúne reminiscências de Vila Caraíbas, considerações sobre o presente e a ficcionalização de suas experiências por meio de um teatro mental; isso fica explicitado no capítulo oitavo “O luar de Caraíbas tudo explica...”. Apesar de longo, é importante a citação de todo o trecho selecionado:

Examinando-as [suas notas/diário], hoje, em conjunto, noto que, já de início, se compromete meu plano de ir registrado lembranças de uma época longínqua [...] tão sugestivo para um livro de memórias.

[...]. Analisado agora friamente, o episódio do carnaval me parece um artilheiro engenhoso, armado por mim contra mim próprio, nesses domínios obscuros da consciência. [...] Para iludir-lhe o espírito vaidoso, oferecem-lhe o presente sob aspectos enganosos, encarnando formas pretéritas. Trazem-lhe uma nova imagem de Arabela, humanizando o “mito da donzela” na rapariga da noite de carnaval. Foi hábil o embuste, e o espírito se deixa apanhar na armadilha...

[...] Já que as seduções do atual me detêm e desviam, não insistirei teimosamente na exumação dos tempos idos. E estas páginas se tornarão, então, contemporâneas, embora isso exprima o malogro de um plano. (ANJOS, 2008, p. 34).

Na segunda parte da passagem, percebe-se que Belmiro realiza seu teatro mental no episódio mencionado do carnaval, em que conhece uma moça chamada Carmélia Miranda, mas, na ficcionalização instantânea do episódio que realiza, mistura a imagem desta à de Camila (namorada de infância em Vila Caraíbas) e à do mito da donzela Arabela (estória contada em sua cidade natal); disso resulta um ser ficcional, ao qual o amanuense se refere como Arabela. É interessante perceber que mesmo sabendo que se trata de um “mito”, o narrador-protagonista se beneficia pragmaticamente disso:

O mito da donzela Arabela tem enchido minha vida. Esse absurdo romantismo de Vila Caraíbas tem uma força que supera as zombarias do Belmiro sofisticado e faz

crescer, desmesuradamente, em mim, um Belmiro patético e obscuro. Mas vivam os mitos, que são o pão dos homens” (ANJOS, 2008, p. 33).

O trecho demonstra, ainda, a luta entre o sofisticado e o caraibano (“patético e obscuro”), e a conclusão de Belmiro que valoriza o papel do ficcional na vida prática – sentido em que, nesse caso, utiliza a palavra mito. Ainda dentro dessa questão, o amanuense, após conversar com seu amigo Glicério e descobrir o endereço de Carmélia Miranda, “sua” donzela Arabela, vai à casa dela e, na janela, vê uma moça que supõe ser a amada; em seguida começa a fantasiar a respeito:

Sou um incorrigível produtor de fantasias, a retalho e por atacado, e fiquei a imaginar doces coisas. Esqueci-me desta triste figura e sonhei um lindo idílio. Quando cheguei a pé, ao Bar do Ponto, estava, nada mais, nada menos, transmudado em distinto cavaleiro que seria o protetor da donzela, sucedendo, na casa, ao falecido pai. [...]

Na Rua Erê, senti-me nomeado segundo oficial e cheguei a enxergar no Minas Gerais, em caracteres nítidos, o ato do Governo promovendo, por merecimento, o amanuense Belmiro Borba. [...]

E assim continuaria, leitor, se eu não ouvisse uma boa risada quando entrei em casa. Foi o demônio da Jandira que me tirou daquela sorte de embriaguez. (ANJOS, 2008, p. 40).

O excerto demonstra, sobretudo, que o teatro mental de Belmiro Borba não é gratuito, é, antes, realizado para que o sujeito possa ter a mobilidade impossível na vida pragmática, seja pela necessidade que o amanuense (assim como todo mundo) tem de manter a aparência de um sujeito uno, ou pela impossibilidade de, em sua “vida real”, esposar Carmélia Miranda, por exemplo. Sublinhe-se a importância que o exercício do ficcional tem para o narrador-protagonista.

A citação seguinte exemplifica bem a multiplicidade de Belmiro, mas, segundo nossa perspectiva crítica, deve ser lido metaforicamente em relação à questão do sujeito:

Afinal, todos, exceto eu, sabem o que sou... Acham indispensável classificar o indivíduo em determinada categoria. E se eu não for coisa alguma, ou for tudo, ao mesmo tempo? Há anos passados, eu costumava entregar-me a um passatempo perigoso: procurar, nos conceitos, igual número de argumentos, da mesma força, em favor do que afirmavam e contra o que afirmavam. Jamais encontrei algum cujo contrário não pudesse ser também defendido. Percebendo que esse jogo de antinomias acabaria deixando-me com uma telha a menos, ou de mais, abandonei-o (ANJOS, 2008, p. 52).

Como o trecho acima se trata de uma reflexão do amanuense a respeito da necessidade de se posicionar politicamente (necessidade não dele, sim de seus amigos), uma leitura metafórica é, a nosso ver, mais produtiva para a proposta aqui defendida. Diante disso, podemos pensar que Belmiro entende a multiplicidade do sujeito fraturado e sabe que um

sujeito não é somente o que se apresenta sob o *frame* do cotidiano; ele parece saber que ter consciência da multiplicidade do sujeito pode deixá-lo “com uma telha a menos, ou de mais”.

No capítulo de número trinta e dois “Os acontecimentos conduzem os homens”, Belmiro reflete sobre o exercício ficcional:

Não se trata, aqui, de romance, É um livro sentimental, de memórias. Tal circunstância nada altera, porém, a situação. Na verdade, dentro do nosso espírito as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance. Romance trágico, romance cômico, romance disparatado, conforme cada um de nós, monstros imaginativos, é trágico, cômico ou absurdo. (ANJOS, 2008, p. 91-92).

É notável a ênfase que o amanuense dá à prática do sujeito de ficcionalizar os acontecimentos, necessidade (consciente ou inconsciente) de todos nós “monstros imaginativos”. Belmiro deixa claro que em seu diário (a que ele chama ora de livro de memórias, ora de diário) ocorre a inevitável prática romanesca (ficcional). Dois capítulos depois o amanuense afirma ter, no diário, uma existência ficcional: “Este caderno, onde alinho episódios, impressões, sentimentos e vagas ideias, tornou-se a minha própria vida, tanto se acha embebido de tudo o que de mim provém e constitui a parte mais íntima de minha substância” (ANJOS, 2008). Nessa “existência à parte”, Belmiro encontra o equilíbrio necessário à sustentação de sua vida:

Tais desnivelamentos é que compõem minha vida e lhe sustentam o equilíbrio. A um Belmiro patético, que se expande, enorme, na atmosfera caraibana – contemplando a devastação de suas paisagens –, sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando-o aos quadros cotidianos. Chegado à sua toca da Rua Erê, o Belmiro egresso de Caraíbas se apalpa, se reajusta e assobia a fantasia do Hino Nacional de Gottschalk. (ANJOS, 2008, p. 96).

A passagem citada é esclarecedora no sentido de demonstrar que o equilíbrio de Belmiro é obtido por meio da análise, ato realizado no exercício ficcional; no teatro mental da escrita do diário, espaço de luta entre Belmiro sofisticado e Belmiro caraibano, o equilíbrio (ainda que precário) é atingido. Nesse sentido, é digno de nota que o sofisticado é quem “compensa o primeiro e o retifica, ajustando-o aos quadros cotidianos” (ANJOS, 2008, p. 96, grifos nossos), quem mantém o controle.

No capítulo quarenta e seis, “Belmiro oceânico”, o amanuense, em seu teatro mental, reflete sobre o que Carmélia Miranda estaria pensando a seu respeito:

Em vez de tomar o meu partido, tomei, porém, o da moça, ajudando-a a ridicularizar esse pobre idiota da noite de carnaval. [...]. Bem feito. Era um sujeito meio maduro e dizia “Arabela... Arabela...”. O quadro foi realmente grotesco, e a moça tinha razão.

Em vez de ficar no seu mundo e no seu lugar, esse parvajola, meio maduro, se for meter na roda de filistinos. O resultado não poderia ser outro. (ANJOS, 2008, p. 126).

A moça conta a Glicério que viu um “homem de *pince-nez*, magro alto, meio maduro” olhando para ela como se olhasse para o mar, na noite de carnaval; este repassa o relato a Belmiro, que, no momento de reflexão, faz a manobra de “outrar-se” e toma o partido da moça contra “ele mesmo”, julgando que foi ridículo pensar que Carmélia pudesse se interessar por aquele Belmiro patético.

Uma das passagens em que Belmiro melhor descreve a importância do exercício ficcional em sua existência está no capítulo “Ora bolas” – apesar de sua extensão, é importante que a citemos na íntegra, à guisa de conclusão dos demais trechos citados:

Quem quiser que fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico. Descobri o segredo do Silviano: transferir os problemas para o Diário e realizar uma espécie de teatro interior. Parte de nós fica no palco, enquanto outra parte vai para a plateia e assiste. O indivíduo que ficou no palco nos fará rir, nos comoverá ou nos suscitará graves meditações. Mas é um indivíduo autônomo, e nada temos que ver com suas palhaçadas, suas mágoas, ou sua inquietação. Terminado o espetáculo da noite, tomamos o bonde e vamos para casa sossegados, depois de um chocolate. Durante o dia, o comediante se encarnará em nós e teremos de tolerá-lo. Mas à noite, com a pena entre os dedos, somos espectadores sem compromissos. Em verdade vos digo: o que escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso, que espira para dentro, sorri e diz: “Ora bolas”. Primeiro de janeiro – ora bolas. Os amigos andaram sumidos – ora bolas. Vi a donzela com o noivo – ora bolas. Será mesmo no dia quinze – ora bolas. Lá se foi o ano – ora bolas. (ANJOS, 2008, p. 198).

Fica claro no trecho acima o importante papel que a literatura realizada por Belmiro tem em sua vida; em seu teatro interior (e a partir dele), o amanuense consegue reencontrar o equilíbrio na vida prática. É notável, e Belmiro deixa isso bem claro, que durante o dia um eu sob o *frame* do cotidiano “se encarna” nele, ao passo que à noite, “com a pena entre os dedos”, quem fala é a liberdade possibilitada pelo ficcional. O homem fraco que entra no escritório nada tem que ver com o homem poderoso e relativamente livre que vive em seu teatro mental. Nesse sentido, a irrealização do sujeito Belmiro Borba é a realização de uma proposta de sentido, que volta para a realidade e faz com que o amanuense encontre seu equilíbrio.

O fim do romance é esclarecedor da importância do exercício ficcional para Belmiro: “Providente e providente amigo! Esqueceu-me comunicar-lhe que já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. Esqueceu-me dizer-lhe que a vida parou e nada há mais por escrever” (ANJOS, 2008, p. 228). Entendemos que como Belmiro encontrou

certo equilíbrio em sua vida, a retidão da vida pragmática relativamente estável, nada há mais por escrever, já que a necessidade de realização do teatro mental teve origem em desnivelamentos em seu cotidiano. Entretanto, isso não diminui a importância do ficcional para o amanuense, meio através do qual “se salvou”, como ele mesmo diz.

Considerações finais

A teoria do sujeito fraturado, de Luiz Costa Lima, funciona como uma chave de leitura do romance *O amanuense Belmiro*, possibilitando, por meio da ideia da movência do sujeito proporcionada pelo espaço ficcional, a compreensão dos dilemas vividos pelo personagem Belmiro Borba. Em seu diário, o amanuense ficcionaliza suas experiências, escapa relativamente ao autocontrole exercido e irrealiza-se enquanto sujeito empírico para se realizarem, como proposta de sentido, outros dois sujeitos ficcionais: Belmiro caraibano e Belmiro sofisticado, faces do sujeito fraturado Belmiro Borba. A teoria de Costa Lima demonstra que essa relativa mobilidade do eu, proporcionada pelo ficcional, revela o caráter de convenção da concepção de sujeito solar. Essa ideia de um sujeito uno só se sustenta sobre o *frame* do cotidiano, em que a mobilidade do eu tende a se congelar devido à busca por uma unidade, “condição necessária para não nos desagregarmos no contínuo dos dias” (COSTA LIMA, 2007a, p. 452). Por meio do exercício ficcional, Belmiro encontra certo equilíbrio, necessário à vida prática, encontra relativa liberdade para vivenciar sua multiplicidade, de modo que esse teatro mental é de extrema importância para que ele lide com a sua complexidade, com seus vários “eus”, que reclamam autonomia no espaço.

Nesse sentido, revelando aspectos fundamentais da estruturação do personagem, a teoria do sujeito fraturado funciona como uma poderosa mediação no exercício interpretativo do romance de Cyro dos Anjos. Como lembra Costa Lima, o objeto de arte é “o meio por excelência para a comprovação do sujeito fraturado e do efeito de suas representações” (COSTA LIMA, 2000, p. 152). Assim, nessa relação, a teoria ilumina o funcionamento do romance e o romance, de torna-viagem, auxilia na compreensão da teoria.

Referências

ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. São Paulo: Globo, 2008.

CAMPOS, A. S. L. **Machado de Assis contra a concepção de sujeito solar: implicações na crônica**. 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 219-240.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. O Superego europeu a domesticação do ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. In: COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007a. p. 446-453.

COSTA LIMA, Luiz. Cervantes: a separação entre o fictício e o ficcional. **Sociedade e discurso ficcional**. In: COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007b. p. 264-272.

THE UNREALIZATION OF THE SUBJECT IN CYRO DOS ANJOS'S *O AMANUENSE BELMIRO*

Abstract

This work aims to analyze the novel *O amanuense Belmiro*, by Cyro dos Anjos, in light of Luiz Costa Lima's theory of the fractured subject. According to Costa Lima, the fictional discourse allows the subject to have an experience which differs from the daily one, in which the mobility of the self tends to freeze due to the search for unity, acting like a self-censorship. Thus, the fictional is a relatively autonomous space where the subject can be free from the censorship and experience its multiplicity, since "the imagination allows the self to unrealize itself as a subject, so that it becomes real as proposal of meaning" (COSTA LIMA, 2007a, p. 452). We seek to demonstrate, in this way, how the narrator-protagonist Belmiro Borba, in his diary, fictionalize his experiences by doing a mental theater, unrealizing himself as an empirical subject so that "two other subjects" can become real as a proposal of meaning: caribbean Belmiro (from Vila Carabas) and sophisticated Belmiro. In this fictional exercise, he reaches a balance (although precarious) in life, something he cannot achieve in his daily experience.

Keywords

Theory of the fractured subject. Luiz Costa Lima. *O amanuense Belmiro*. Cyro dos Anjos.

Recebido em: 03/04/2018
Aprovado em: 25/02/2019

Los Ejércitos de Evelio Rosero,
obra de concienciación y tributo a
las víctimas de la guerra frente a un
proceso de paz

Jorge Armando Becerra Calero²⁶

Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT

Resumen

Los ejércitos, de Evelio Rosero, expone la situación de miles de colombianos, quienes, por más de 50 años han tenido que soportar los horrores de una guerra política, que lejos de circunscribirse en un contexto específico, abarcó otras esferas de la vida nacional, incluyendo a civiles, que terminaron siendo vasallos, víctimas de un conflicto desmesurado y desalmado. A través de la vida de Ismael y Otilia, dentro del figurado pero muy real pueblo de San José, Evelio Rosero nos invita a presenciar esta guerra. Una utopía, vivir en paz, recrea las esperanzas irrealizables de estos dos jubilados, quienes, junto a sus vecinos y amigos, en medio de los ires y venires diarios, sufren las consecuencias de los enfrentamientos. Estas situaciones, muy bien representadas en cada una de las escenas que se tejen en la novela, son prueba fehaciente de una necesidad de recordar y honrar a todos aquellos que fueron, tanto en la novela como en la vida real. A través de un levantamiento de la historia reciente de Colombia, conjugado con algunas escenas de la novela, convido al lector a pensar en una cuestión que divide políticamente a un país: los acuerdos de paz con los grupos armados.

Palabras clave

Colombia. *Los ejércitos*. Otilia e Ismael. San José. Violencia.

Introducción

²⁶ Doutorando em linguística na Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT. Possui dois mestrados, um em Literatura Espanhola e Hispano-americana pela Universitat de Barcelona - UB na Espanha, e outro em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS.

Decir que Rosero es un escritor representativo de la narrativa colombiana sin duda lleva a relacionarlo con su compatriota Gabriel García Márquez. El reconocido “boom” de la literatura latinoamericana, del que fue parte Gabo, se caracterizó por el uso del realismo como un motor de producción de verdades vistas a través de la literatura. Sin duda alguna, tuvo precedentes que dejaron huella en la forma de narrar en el continente. Es imperioso reconocer todo lo producido en América antes de la segunda mitad del siglo XX; obras de José Mármol, Jorge Isaacs, José Eustaquio Rivera, Clorinda Mato de Turner, entre otros, que de acuerdo con Herra (1989, p. 5) formaron un “sistema narrativo, [en el que] se produjeron sucesivamente, las novelas románticas, realista-costumbristas, criollistas, naturalistas, mundonovistas, las de la Revolución Mexicana, las del ciclo de la caña en Brasil, las conocidas novelas de la tierra, y el traído y llevado indigenismo”. Por lo tanto, la literatura hispanoamericana ya delineaba géneros y unos tópicos que dieron luz a obras reconocidas como *María*, *Aves sin nido*, *La Vorágine*, por citar solo algunas. Consecuentemente, podría pensarse *a fortiori* en una cadena literaria que cada vez más buscaba la originalidad en las obras escritas y que se fueron puliendo a la par de acontecimientos regionales, llegando a convertirse a mediados del siglo XX en el llamado realismo mágico –donde se da una alteración insólita de la realidad– sin llegar a ser esta la única vertiente del “boom”.

En los años sesenta se organiza un esquema de escritura novelístico. Las circunstancias adyacentes fueron decisivas para el nacimiento de obras que han estado en boca de la crítica literaria. No es desconocida la influencia de Cuba en los demás países latinoamericanos, las manifestaciones de izquierda por medio de la música y el arte, la fuerte presencia de los Estados Unidos en la política militar y social de sus vecinos, entre otros aspectos. Este constante movimiento político y social fue el motor que impulsó una nueva manifestación literaria, que dejó a un lado las esperas de amores imposibles y las constantes idealizaciones de futuros mejores. Era momento de reflejar una realidad latente en su contexto; una realidad a menudo pesimista.

A principios del siglo XX, en México se empieza a escribir en torno al protagonismo de la violencia. Por ejemplo, *Los de debajo* (1915) de Mariano Azuela, obra revolucionaria, marca la pauta para novelas posteriores como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes; y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. En Colombia, destaca *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo; *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de García Márquez; y *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazábal; novelas que se enmarcan en el contexto de la Guerra Fría y la revolución, en la lucha entre grupos políticos polarizados. En Venezuela, *La muerte de Honorio* (1963) y *Cuando quiero*

llorar no lloro (1970) de Miguel Otero Silva; y *País portátil* (1968) de Adriano González León, plasman las condiciones de violencia presentes en las diferentes clases sociales que derivan de acontecimientos causados por la dictadura.

En Colombia, la novela de la violencia de finales del siglo XX está representada, por ejemplo, por la reconocida y desgarradora *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. En esta obra, como subraya Rosas-Crespo (2003), los problemas de carácter social se vinculan a la explosión demográfica, la masificación y la violencia. No obstante, la intención no radica únicamente en darle voz a “los desvalidos o a los vencidos”. Más bien, por medio de personajes “marginados y marginales”, de su voz y actitudes, se busca reflexionar sobre los problemas que padece Medellín (en este caso, y de alguna manera, una síntesis de las ciudades latinoamericanas). Dichos problemas radican en la no equitativa distribución de los bienes materiales y culturales. Es decir, “se trata de una sociedad en la que no se le brindan las mismas oportunidades a todos, especialmente a los jóvenes menos favorecidos económicamente” (Ibídem, par. 11). La transgresión, en esta obra de Vallejo, se da a varios niveles, desde el empleo de una oralidad de la marginalidad hasta la historia de amor entre el protagonista y el joven sicario.

En síntesis, las propuestas de la novela de violencia en Colombia son un escáner de las realidades vividas en los estratos más bajos de la sociedad, ligados a la pobreza, a aquellos que se circunscriben al contexto del narcotráfico y, a los que sirven de reflejo de las situaciones de orden social.

Los ejércitos, su papel en la novela de violencia

Este embrión de lo que es la novela de la violencia en nuestros días, guarda cierta distancia con la narrativa de Evelio Rosero en *Los ejércitos* (2007). Empero, se logra definir una secuencia que emancipa un principio fundamental de los escritores: la revelación explícita de sucesos ocultos por la historia oficial, la re-contextualización de verdades opacadas por las élites, esta vez, en manos de personajes ficticios que denuncian las atrocidades cometidas durante décadas. Guardando esta secuencia, Rosero da un paso adelante en lo que al uso literario de las circunstancias locales se refiere. Vallejo (2011, p. 5) propone que esta novela “emerge como un espacio de intersección en el cual la violencia vivida en Colombia desde el ‘bogotazo’ (1948) –evento que marca el inicio de ese periodo histórico conocido como la ‘guerra chica’–, adquiere nuevas dimensiones históricas cuando se la lee a través del prisma del erotismo”. De esta forma, como prosigue Vallejo (2011, p. 12):

...esta generación [la de Rosero a finales del siglo XX] busca con dicho distanciamiento entregar a su obra un sentido transgresor tanto en lo interno de la vida literaria de su país como en lo que respecta al público extranjero. Además del reclamo de autonomía que se realiza respecto a todos los movimientos estéticos anteriores a los años 50 y 60 del siglo pasado.

En el exterior, estas obras adquieren mayor reconocimiento que en el propio país. La razón posiblemente estriba en el rechazo de la oficialidad y de la élite a desenmascarar acontecimientos que preferirían que se quedaran guardados. Williams (1991, p. 72 *apud* VALLEJO, 2011, p. 12) considera que la “novela de la violencia” ha sufrido impedimentos en su divulgación por parte de instituciones sociales debido a que “no se trata del tipo de literatura que la oligarquía desearía reconocer y difundir.” Su contenido denunciante y artístico permite al lector reconocer causas de acontecimientos conocidos, pero debido a la manipulación de la noticia y de la historia por los medios de comunicación y la oficialidad, aspectos claves e importantes pasan desapercibidos al público en general. Ismael, el protagonista de *Los ejércitos*, denota aquella indolencia y desgano de la prensa al ser entrevistado por una periodista en medio de la guerra:

El camarógrafo dispone su cámara [...] “Sólo dos preguntas, profesor” sigue diciendo ella. Ella y su camarógrafo se me antojan de otro mundo, ¿de qué mundo vienen?, se sonríen con rara indiferencia, [...] quieren acabar pronto, se nota en sus ademanes, ella vuelve a decirme algo, que ya no escucho, no quiero escuchar, hago un esfuerzo por entenderla, está simplemente cumpliendo con su trabajo [...] Ella ha entreabierto la boca, y me mira sin creerlo, pareciera que va a reír. No. Algo como la indignación la alienta... (ROSERO, 2014, p. 119-120)

En definitiva, el aporte de *Los ejércitos* a la narrativa de la violencia ha sido la oxigenación en la forma de exponer los hechos. Su narrativa se basa en la recreación de la historia, de la vida contemporánea colombiana, rescatando las vivencias cotidianas de cientos de personas que tienen que vivir con el flagelo de la guerra a su lado. Vallejo (2011, p. 13) nos resume lo que esta historia representa:

[...] *Los ejércitos*, presenta esa nueva forma de lectura sobre la cruenta realidad que ha sido y seguirá siendo Colombia bajo el régimen de la violencia. Su especificidad estriba en que su propuesta contiene una serie de elementos como la memoria, el erotismo, la ironía, el horror, ambientados en el lujurioso y agresivo paisaje de selva colombiana. Rosero no nos entrega ya el *locus amoenus* habitado por el buen salvaje, sino el agreste territorio selvático convertido en escenario donde el hombre moderno desencadena todo tipo de agresividad y destrucción.

Las situaciones retratadas en *Los ejércitos* son del conocimiento de la sociedad colombiana. La avalancha de información presentada en los medios de comunicación permite a cualquier colombiano conocer la violencia que ha inundado al país por más de medio siglo. Evelio José Rosero Diago, comunicador social y periodista, no sólo pertenece a esa

generación bien informada, sino que ha sido transmisor de la misma por medio de sus publicaciones, como periodista y novelista.

Escritor joven, nacido en 1958 en la capital colombiana, destacó desde temprano por su pasión por las letras. Esta pasión lo ha encaminado hacia una carrera exitosa como escritor. Sus obras sobresalen por la puesta en escena de historias con un alto contenido de violencia, además de eróticas, consagradas a la realidad de la sociedad colombiana. Vallejo (2011, p. 6) hace un breve relato de su vida y obra en el que se subrayan aspectos tales como “su relación con los temas del desarraigo y la marginalidad”, ya presentes en su libro *Ausentes* (1979). Este inicio permite que se establezca una línea en la que destaca un “crudo realismo en su narrativa posterior”. Nos menciona (Ibídem, p. 6):

El año 1982 es particularmente fructífero para Rosero, pues con *El trompetista sin zapatos y otros cuentos para poco antes de dormir* gana en México el premio Netzahualcóyotl. La edición definitiva de esos relatos ha sido agrupada bajo el título *Cuento para matar a un perro y otros cuentos* y que, publicada en 1989, comienza a hacer evidente su inclinación por el tema del erotismo.

Con los años, será cada vez más contundente la familiaridad de Rosero con la violencia y el erotismo en su narrativa. En 1987 publica la novela *Juliana los mira*; en 1988, *El incendiado*; y cuatro años más tarde, en 1992, *Señor que no conoce la luna*. En ellas, la degradación de la sociedad y el erotismo van de la mano por medio de monólogos sumidos en la lejanía de la realidad, percibida a través de miedos y descatamientos de patrones que no son compatibles con las vidas de los protagonistas.

En los últimos años Rosero se ha centrado en narrar los miedos generados en los ciudadanos a raíz de la interminable guerra interna. *Muertes de fiesta* (1995), *El lejero* (2003) y *Los ejércitos* (2007), circunscriben el curso de las historias a sucesos que evidencian los graves problemas de orden social en el país, matizándolos con el erotismo trabajado en obras pasadas. Todas estas obras marcan el debilitamiento del protagonista afectado por los acontecimientos locales. “Todas ellas muestran nexos claros con la historia reciente de Colombia” (VALLEJO, 2011, p. 9). Sin embargo, *Los ejércitos* es su novela cúspide porque logra conjugar “con claridad los tres ejes que dominan toda la obra de Rosero: erotismo, memoria y violencia” (Ibídem, p. 11).

La Colombia del siglo XX

En *Historia de Colombia. Introducción a la historia social y económica* (1987), Peña y Mora examinan los procesos que tuvieron lugar en Colombia y que culminaron en el

desgarrador clima de violencia que ha predominado en el país a partir de la segunda mitad del siglo XX. Repasemos brevemente los antecedentes.

Durante la primera mitad del siglo XX, Colombia es un país mono exportador y su principal producto es el café. La venta en el exterior de este producto consolida la integración del país en el mercado internacional, expansión que ya había iniciado en la segunda mitad del siglo XIX.

El café trae prosperidad económica a ciertos sectores y zonas geográficas, pero en realidad el alcance es limitado. Hay poco desarrollo interno, falta de industrialización y, por ende, de productos industriales, entre otras cosas. Esta situación atrae a compañías extranjeras que se interesan en invertir, lo que trajo afluencia de capitales para la construcción de ferrocarriles, la explotación de recursos naturales y, en cierta medida, de la agricultura. Sin embargo, el país, su población en general, no obtiene ganancias; estas son, más que todo, para las concesiones extranjeras.

Esta explotación de recursos naturales y de construcción de ferrocarriles, sin aportes económicos para el desarrollo local, incrementa la deuda externa. Posteriormente, a la situación económica, se le añade la pérdida del Canal de Panamá. Estos sucesos tienen lugar en un marco político específico: el de la hegemonía conservadora que se instala en los primeros treinta años del siglo XX.

Se generan entonces conflictos sociales en el campo y en las ciudades. Surgen dificultades internas cuando estallan los movimientos indigenistas en Cauca y Tolima, los cuales intentan frenar la expansión de las haciendas así como el despojo de tierras a campesinos e indígenas por parte de los grandes terratenientes. A la agitación en los campos, se suman las revueltas sociales en las ciudades debido al surgimiento de grupos de obreros urbanos organizados que defienden sus derechos y el mejoramiento de sus condiciones de vida.

Esto sucede alrededor de los años veinte y, posteriormente, frente al dominio histórico de los conservadores y los liberales, nace el Partido Comunista colombiano hacia los años treinta. En esa misma década, se establece el gobierno del Partido Liberal y se sobreviene la gran depresión económica. A grandes pasos, hacia 1946, se manifiesta la crisis de la república liberal a la que se le antepone el movimiento popular de Jorge Eliecer Gaitán – candidato a la presidencia por el Partido Liberal –, que promueve cambios encaminados a conformar una sociedad más justa donde la riqueza esté mejor distribuida. El asesinato de Gaitán en 1948 condujo a “El Bogotazo”, una violenta reacción popular que se extendió a las principales ciudades del país.

El llamado periodo de “La Violencia”, como conflicto socioeconómico y político, se nutre y crece significativamente entre 1948 y 1960 y deja un saldo aproximado de 300.000 muertos. Se caracteriza por enfrentamientos violentos entre fuerzas del gobierno, en especial la policía, y los grupos armados pertenecientes al Partido Liberal. Son comunes las acciones de las cuadrillas de campesinos armados, financiados por jefes políticos de uno y otro partido.

A partir de 1950 en algunas regiones sur del Tolima y Cundinamarca, campesinos comienzan a concentrarse en las llamadas zonas de autodefensa bajo la dirección de líderes comunistas, convirtiéndolas en zonas completamente independientes del gobierno nacional. Se suman las guerrillas del llano cuyo objetivo es favorecer a los campesinos sin tierra.

A esta crisis social, se suma un golpe de estado y la instalación de una dictadura militar encabezada por el General Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), periodo en el que muchos grupos guerrilleros entregaron las armas después de la Ley de Amnistía proclamada por Rojas. Sin embargo, hacia 1955 la violencia reaparece con grupos armados dirigidos por el Partido Comunista, resurgiendo con fuerza aunque operando en un espacio geográfico menor.

Para derrocar la dictadura militar y restablecer el sistema democrático, los partidos políticos tradicionales acuerdan formar el Frente Nacional, un pacto para gobernar el país de manera conjunta entre los dos partidos, el Conservador y el Liberal. Se mantiene vigente hasta 1974. A partir de ese año quedan abiertas las elecciones a otros partidos políticos.

Sin embargo, se mantiene el clima de confrontación entre las diversas fuerzas – gobierno y guerrillas–, incorporándose agravantes como el narcoterrorismo y el paramilitarismo, develados abiertamente a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Los ejércitos: radiografía de la Colombia violenta

El contexto sociopolítico de la novela *Los ejércitos* representa la realidad de la sociedad colombiana que, permeada por más de dos siglos de violencia histórica –recordemos las guerras de siglo XIX mencionadas en el capítulo anterior–, es en la actualidad un escenario en el que convergen diversas tendencias e ideologías políticas, acentuando el llamado conflicto interno armado.

En efecto, el marco sociopolítico colombiano, en la línea de tiempo que va desde inicios del siglo XIX a inicios de siglo XXI, evidencia el desarrollo de acontecimientos en los que la inequidad, la injusticia social, la vulneración de los derechos humanos y la pobreza,

infringidos con la complicidad y amparo de los gobiernos, en décadas de arraigo, fundaron un estado violento.

El espacio en que se desarrolla la novela es el prototipo de municipio, cuyas descripciones aluden a lugares del suroccidente colombiano, zona en la que permanentemente se ha manifestado la guerra entre grupos en conflicto, tal como lo contextualizan Peña y Mora. Desde comienzos del siglo XX, posterior a la guerra civil de 1902, tienen lugar allí los enfrentamientos entre grupos indígenas y militares; hoy en día, si bien la violencia es la misma, los actores que traban los conflictos son otros: “narcoterroristas, guerrilleros, fuerzas estatales y paraestatales”, como lo expone Vallejo (2011, p. 16).

Rosero (2014) representa en su novela un municipio rodeado de montañas altas y azules que contrastan con un acantilado, de clima muy cálido; escenario y territorio en disputa de poderíos, donde los habitantes se muestran indefensos frente a todas las fuerzas que los oprimen, durezas que los sobrepasan en modo violento y humillante. San José –nombre ficticio– goza de una situación geográfica estratégica, apta para el desmán intermediario de los narcotraficantes, escondrijo de los guerrilleros, lugar de disputas entre militares y paramilitares, zona extensa de cultivo de coca. Se expande así la desventura de sus habitantes.

Lora Garcés (2011, p. 197) reafirma el argumento del conflicto interno armado como principal característica sociopolítica de Colombia, al exponer que:

la actuación de figuras representativas, como las autodefensas y el paramilitarismo, han hecho su aparición, mediante fuertes conexiones con el aparato estatal, para combatir la insurgencia de los movimientos guerrilleros e incrementar la seguridad rural en las zonas donde han operado; [y agrega que] los diferentes actores de la lucha armada en Colombia, han conducido sus movimientos al extremo de la degradación, al convertirse en verdaderos terroristas, que han cometido toda clase de violaciones a los Derechos Humanos y al Derecho Internacional Humanitario.

Si bien pudiera atribuirse esta descripción a muchos pueblos en conflicto dentro del territorio latinoamericano, Rosero (2014) utiliza detalles que ubican al lector en Colombia. Estos referentes geográficos, las alusiones a Bogotá (p. 25; 122; 124; 133; 158), al Quindío (p. 67), Neiva (p. 88), Popayán (p. 101; 135), Buga (p. 122), Manizales (p. 124), le permiten al lector entender que “San José –aunque ficticio–” se ubica en Colombia y que se circunscribe en un perímetro en el que el Valle del Cauca queda justamente en el centro.

Dicho conflicto lo expone Rosero (2014) en *Los ejércitos* en varios apartados de la novela. Uno de ellos alude a un domingo en la mañana en que Ismael observa a las personas pasar, añorando encontrar el rostro de Otilia –su esposa desaparecida– entre ellas, cuando escucha, en un costado de la plaza, voces de hombres que discuten, además de la del profesor Lesmes que se dirige a la multitud por medio de un altavoz:

...propone desalojar el municipio para que los militares y la guerrilla encuentren vacío el escenario de la guerra, replican las voces a gritos, a murmullos. Unos piensan que deben tomarse la carretera como protesta hasta que el gobierno aparte a la policía de San José – por lo menos que retiren las trincheras del casco urbano, y que cesen los asaltos a la población. (Ibídem, p. 105)

Recrea el autor situaciones cotidianas que encaminan a los habitantes a la búsqueda de soluciones, a expensas de acontecimientos violentos y del recrudecimiento de la guerra. En esta ocasión el pueblo se organiza para hacer propuestas cuando aún persiste la voluntad y el compromiso de quedarse en San José e intentar cambiar el panorama. La propuesta de desalojo es rechazada por el alcalde y pide al gobierno nacional que inicie un dialogo con los alzados en armas: “Tenemos que solucionar este problema de raíz, ayer fue en Apartadó, en Toribio, ahora en San José, y mañana en cualquier pueblo. No podemos abandonarlo, aquí la gente tiene lo poco que ha conseguido con esfuerzo y no lo vamos a dejar tirado, el desalojo no es la salida” (Ibídem, p. 106).

En el relato, otra manifestación de la guerra se refiere al capitán Berrio que ha sido separado temporalmente del cargo y sobre quien se hará una investigación. La opinión de un personaje del pueblo representa la mofa de los habitantes habituados al maltrato y a la injusticia, comunes en ese entorno de conflicto: “Le harán consejo de guerra, y terminará de coronel en otro pueblo, como premio por disparar a los civiles” (Ibídem, p. 107).

Otras situaciones adicionales que Rosero relata se relacionan con el uso de artefactos de guerra. Cuando Ismael deambula por el pueblo, las personas le advierten que en los alrededores de San José se han sembrado minas, por lo que será imposible salir sin el riesgo de volar por los aires: “todas las orillas de San José las han plantado de quiebrapatatas de la noche a la mañana [...], son tarros de lata, cantinas de leche llenas de metralla y excremento para corromper la sangre del afectado...” (Ibídem, p. 107). Ya han sido suficientemente divulgados, a través de los medios internacionales de comunicación, las cifras y lista de países más afectados por este azote del terrorismo, entre los que se encuentra Colombia.

Atónito escucha Ismael el caso de una joven de quince años que pisó una mina y perdió el ojo y el oído izquierdos. El pueblo está cercado, encerrado, los habitantes no se pueden ir, aunque tampoco se quieren ir. Las manifestaciones de guerra y el abandono estatal explícito en el contexto de la narración hacen referencia a los asesinatos sin control. Ismael quiere ir al hospital, otro punto de búsqueda de Otilia, pero prefiere ir a llorarla a su casa, con sus gatos, al enterarse de que en el hospital han matado a los heridos y al médico Orduz.

Mientras tanto, llena el ambiente el ruido ocasionado por el sobrevuelo de un helicóptero; luego de dos helicópteros.

Las realidades que acaecen y se despliegan sobre los diversos habitantes del pueblo, son transmitidas por el observador, quien ya perdido en otras dimensiones de tiempo y espacio, en su demencia, deambula por las calles buscando a “Otilia desaparecida”. La historia, entonces, está vinculada a un escenario en el que cada acontecimiento se vive con miedo, estupefacción, tristeza y dolor, sentidos directamente en el tiempo presente. En esta posición privilegiada de observación, se evidencia la confusión general, porque los habitantes, que son quienes la viven, desconocen en sí mismas las causas de su situación, desconocen las circunstancias reales de su situación, y es a partir de decisiones de acción, inmediatas a veces, tardías en otras, que se accede gradualmente a ellas; se comprenden para configurar la globalidad de los hechos, pero cuando ya son inevitables.

Estos hechos son, entre otras cosas, figuras y herramientas del conflicto, efluvio de desgracias: la corrupción estatal representada en las concesiones otorgadas a Marcos Saldarriaga, hombre en apariencia poderoso que hábilmente establece vínculos con todos los grupos irregulares, lo que le proporciona a su vez exorbitantes sumas de dinero con las que colabora en actividades humanitarias del padre Albornoz; entrega millones al alcalde para obras de beneficencia (desviadas luego a su favor personal) y al General Palacios para la protección de animales; provisiona de ropa y comida a los soldados de la guarnición; y, quieran o no, empieza a comprar tierras a los campesinos, so pena de desapariciones si se niegan a aceptar.

Además, masacres, como la cometida en San José al inicio del relato, en la iglesia del pueblo, una mañana de jueves santo, cuando la mayoría de los habitantes se encontraba en misa; secuestros, como el de Marcos Saldarriaga que, a pesar de su falso poderío, terminó secuestrado y asesinado. El Brasilerero, esposo de Geraldina, y sus dos hijos, que son sometidos finalmente, a pesar de que por ellos se había pagado parte del rescate. Carmenza, la esposa embarazada de Chepe, a quien le cortaron un dedo de la mano, y a su hijita recién nacida, como represalia por no pagar un ambicioso rescate; desapariciones y, entre las incontables que hay en San José, la más inexplicable es la de Otilia, esposa de Ismael, historia que imprime el marco principal del argumento de la novela, pues representa la gran incertidumbre que rodea a este tipo de situaciones; y asesinatos como los del maestro Claudino, Fanny la portera de la escuela, Sultana García, la madre de Cristina, Adelaida, la esposa de Mauricio Rey, que fue asesinada a punta de garrotazos en la cabeza por estar teniendo éxito como candidata a la alcaldía municipal, y su hijita de 13 años de edad a quien dispararon: “Uno de los detenidos

dos semanas más tarde, aceptó ser miembro de las autodefensas de la región... [...] dijo que sus jefes se reunieron en tres oportunidades para planear el crimen porque públicamente se negó a tener acercamientos con paramilitares de la zona” (Ibídem, p. 130).

Cada acontecimiento es un motivo para pensar y temer la muerte, anticipada en el constante abuso físico, verbal y psicológico por parte de las fuerzas, a la vez, contradictorias y enfrentadas, que humillan, marginan y siembran la desesperanza y la miseria en la vida de las personas. Los habitantes de San José terminan desafiando la muerte y afrontando un destino de desplazamiento al que se han visto obligados, víctimas invisibles al Estado en una guerra sin Dios ni Ley.

La novela termina con la inexorable y definitiva desaparición de Otilia, la muerte de Geraldina y la posterior violación colectiva de su cadáver, y la verticalidad y el valor con que Ismael afronta su destino final.

Consideraciones finales

El contexto sociopolítico descrito en diferentes situaciones a lo largo de la novela, no es ajeno de manera alguna a la realidad que ha vivido la sociedad colombiana en más de doscientos años, aunque recrudescida en las décadas de finales del siglo XX e inicios del XXI. De hecho, ha sido la realidad viva y la inexorable verdad lo que Rosero ha recreado.

Sin duda, las producciones previas a la obra de Rosero, y escritas a lo largo y ancho del contexto hispanoamericano, han ejercido una influencia fuerte en la forma en que la historia se escribe y se conserva para generaciones posteriores. La lectura y reproducción de las obras permite visitar acontecimientos que intervinieron, en algunos casos, en decisiones políticas y sociales que pueden o no tener consecuencias directas en el presente. Por ello, sea cual sea la influencia que hayan tenido, las personas envueltas en las historias, sean ficticias o no, merecen ser recordadas, ya sea como forma de reproducir la historia, como por su papel en un determinado acontecimiento. En este sentido, *Los ejércitos* no es la excepción.

En síntesis, no hay que ir más allá de lo que se sabe y se vive para expresar lo que el flagelo de la guerra produce en cada uno, produce en la sociedad en general, y produce en las decisiones políticas de un país. Las circunstancias que por más de medio siglo han afectado una región, dejan consigo una huella imborrable en todos aquellos que han tenido que soportar las noticias amargas por mucho tiempo. En vísperas de un nuevo comienzo, y más allá de ser parte de un objeto de análisis literario, y lejos de exponerlas como sucesos dignos de divulgación, la obra de Rosero, es un instrumento de concienciación para rendir

tributo a las víctimas, en nuestra opinión, los actores más importantes en los actuales diálogos y las gestiones para la firma del proceso de paz.

Referencias

HERRA-MONGE, M. **El “boom” de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias.** San Ramón: Taller de publicaciones de la sede de Occidente, Universidad de Costa Rica, 1989.

LAROSA, M; MEJÍA, G. **Historia concisa de Colombia (1810-2013).** Bogotá: Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

LORA-GARCÉS, M. **La representación de violencia política, en tres novelas colombianas de la segunda mitad del siglo XX.** 2011. Tese (Doutorado) – Universidad del Valle, Cali, 2011.

MARÍN, P. La novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria. **Cuadernos de Aleph** – Revista, n. 3, p. 136-160, 2011.

MAYA, C. Literatura y sociedad. *Los ejércitos* de Evelio Rosero y la narración de la violencia en Colombia. **Lingüística y literatura** – Revista, n. 61, p. 233-240, 2012.

PADILLA, I., *Los ejércitos*: Novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza. **Revista Literatura: teoría, historia, crítica**, v.14, n.1, 2012.

PEÑA, M.; MORA, C. **Historia de Colombia. Introducción a la historia social y económica.** Bogotá: Editorial Norma, 1987.

ROSAS-CRESPO, E. *La virgen de los sicarios* como extensión de la narrativa de la transculturación. *Espéculo* - **Revista de estudios literarios**, n. 24, 2003.

ROSETO, E. **Los ejércitos.** Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2014.

VALLEJO, C. **Erotismo, memoria y violencia en la novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero.** Dissertação (Mestrado) – Université Laval, Quebec, 2011.

**LOS EJÉRCITOS OF EVELIO ROSERO, NOVEL OF AWARENESS AND TRIBUTE
TO THE VICTIMS OF THE WAR IN THE FACE OF A PEACE PROCESS IN
COLOMBIA**

Abstract

Los ejércitos, by Evelio Rosero, exposes the situation of thousands of Colombians, who, for more than 50 years have endured the horrors of a political war. This, from circumscribing in a specific context, covered other spheres of national life, including civilians, who ended up being vassals, victims of a disproportionate and heartless conflict. Through the life of Ismael and Otilia, within the figurative but very real town of San José, Evelio Rosero invites us to witness the Colombian war. It recreates the unfulfilled hopes of these two older, who, together with their neighbors and friends, amid the daily comings and goings, suffer the consequences of the armed confrontations. These situations, very well represented in each of the scenes that are woven in the novel, are proof of a need to remember and honor all those who were, both in the novel and in real life. Through an uprising of the recent history of Colombia, conjugated with some scenes of the novel, I invite the reader to think about an issue that politically divides a country: peace agreements with armed groups.

Keywords

Colombia. *Los ejércitos*. Otilia and Ismael. San Jose City. Violence.

Recebido em: 04/05/2018
Aprovado em: 07/02/2019

Vislumbres poéticos em *O vitral*, de Osman Lins

Mariângela Alonso²⁷

Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)

Resumo

Este artigo investiga a temporalidade poética no conto *O vitral*, de Osman Lins (1924-1978). Presente na coletânea *Os gestos* (1957), a narrativa em questão aborda os instantes líricos de revelação do casal Matilde e Antônio, a partir da decisão de registrar com um retrato a comemoração de vinte anos de casamento. O paralelismo entre o tempo presente e o tempo da memória apresenta uma duplicidade acentuada pelas diferenças entre o casal: enquanto Matilde revela-se sonhadora e infantil, Antônio surge como realista, ponderado e circunspecto. Assim, surgem contrastes na narrativa que permitem discutir de que maneira o escritor, a partir da moldura temporal, potencializa a matéria literária, criando uma obra essencialmente poética. Tais contrastes contaminam a fatura narrativa, caracterizando uma temporalidade diferente da linear; subordinada ao espaço e, por sua vez, descontínua. Este procedimento favorece a análise do conto mencionado a partir da teoria de Jean-Yves Tadié (1994) acerca da narrativa poética. Ademais, serão considerados estudos referentes à fortuna crítica de Osman Lins, os quais iluminarão o tema proposto.

Palavras-chave

Narrativa poética. Tempo. Osman Lins. *O vitral*.

²⁷ Doutora em Estudos Literários pela UNESP. Realizou estágio de pós-doutorado na Universidade de São Paulo. É autora dos livros *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (2013) e *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (2017).

Introdução

“O que é o tempo, afinal? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas, se me perguntam e eu quero explicar, já não sei” (Santo Agostinho)

Os conflitos interiores revelam-se como marcas salutares da ficção de Osman Lins (1924-1978). Encerradas em cenários domésticos e prosaicos, suas narrativas prosperam com a apreensão de conflitos interiores dos personagens e atmosfera tensa, apresentando em primeiro plano uma realidade fragmentada, multiforme e fluida, ao modo das transformações romanescas ocorridas no século XX. Desse modo, as personagens são flagradas em “instantâneos do cotidiano” e traçadas “pela consistência e complexidade de sua fisionomia interna” (NITRINI, 2003, p. 10).

Situado na premiada coletânea *Os gestos* (1957), o conto *O vitral* não foge a estas regras. Esta narrativa apresenta a sondagem interior de um casal, Matilde e Antônio, confinados à solidão e à memória de eventos passados. Logo no início do texto, a sonhadora Matilde, presa ao passado e às memórias da infância, experimenta sensações de frustração diante da possibilidade de reter momentos de júbilo em um retrato comemorativo de vinte anos de casamento com Antônio:

Desde muito, ela sabia que o aniversário, este ano, seria num domingo. Mas só quando faltavam quatro ou seis semanas, começara a ver na coincidência uma promessa de alegrias incomuns e convidara o esposo a tirarem um retrato. Acreditava que este haveria de apreender seu júbilo, do mesmo modo que o da Primeira Comunhão retivera para sempre os cânticos. (LINS, 2003, p. 53)

Saltam à vista os eixos temporais reprodutores da sensação de presente, ao mesmo tempo em que confluem os processos de lembrança da personagem. Matilde expressa desejos que se confundem com vivências do passado. Assim, passado e presente se entrelaçam na cena por meio de vocábulos com diferentes realidades temporais: “este ano”; “faltavam quatro ou seis semanas”. Nesse passado reinventado, surge uma temporalidade poética, na qual a personagem demonstra suas reflexões e devaneios.

O esposo, por sua vez, revela-se indiferente e realista, ponderando o fato de que já possuíam diversos retratos: “Ora... Temos tantos...” (LINS, 2003, p. 53). Desse modo, o relacionamento apresenta toques de desencontros, os quais congregam tensões que se dissipam na fatura narrativa. Com efeito, Matilde reconhece sua pequenez no dedo indicador do marido, que parecia simbolizar com as mãos o afastamento a que o casal estava fadado: “A mão esquerda, erguida, com o indicador e o médio afastados, parecia fazer da solidão uma

coisa tangível – e ela se reconheceu com tristeza no dedo menor, mais fino e recurvo” (LINS, 2003, p. 53).

De acordo com Ana Luíza Andrade (1984), a coletânea *Os gestos* localiza-se na primeira fase da obra osmaniana, designada pela crítica como um momento de “procura” por parte do escritor. Nessa etapa, a concepção dos personagens percorre uma espécie de aprendizado patente na recriação “de gestos e palavras que devolvem ao mundo seu verdadeiro sentido” (ANDRADE, 1984, p. 116). No caso do conto *O vitral*, tais gestos corroboram tensões que contaminam as categorias de tempo e espaço, na medida em que movimentam a temporalidade presente em oposição ao passado, além de mobilizar figurações sinestésicas como luzes, cores e formas, as quais simulam pelos seus procedimentos, a mesma figuração de um vitral, elemento que dá título ao conto e cruza fragmentos e instantes unidos em imagens: “Agora, ali estava o domingo, claro e tépido, com réstias de sol no mosaico, no leito, nas paredes, mas não com as alegrias sonhadas, sem o que tudo o mais se tornava inexpressivo” (LINS, 2003, p. 54).

Desvelando as linhas que compõem esse traçado, talvez possamos destacar em detalhe a composição temporal à luz da chamada narrativa poética ou romance lírico, gênero híbrido que utiliza o romance para se aproximar da função de um poema, desafiando a fatura narrativa de Osman Lins. Essa espécie de narrativa traz em seu bojo heranças simbolistas, sendo caracterizada por uma progressão de imagens e pela visão simbólica dos personagens. De inspiração francesa, esta forma de escrita pode ser verificada na obra de autores românticos, num caminho que abarca desde Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Charles Nodier (1780-1884), Gérard de Nerval (1808-1855) e o Conde de Lautréamont (1846-1870); renovando-se no simbolismo, caracteriza-se por uma reação direta contra o aspecto psicológico transmitido pelos romances naturalistas. É na primeira metade do século XX que teríamos um interesse mais contundente em torno desse gênero por parte de autores como Marcel Proust (1871-1922), Valery Larbaud (1881-1957), Jean Cocteau (1889-1963) e Jean Giono (1895-1970).

A presença de uma subjetividade latente, de um “eu” que se reflete continuamente, perpassa estas narrativas, cuja procura interior do narrador assemelha-se à busca de um poeta, palmilhando o mundo e o ser. Como atesta Ralph Freedman:

A poesia lírica [...] sugere a expressão de sentimentos ou de temas em formas musicais ou pictóricas. Combinando traços de ambos, o romance lírico transfere a atenção do leitor de homens e eventos para um desenho formal. O habitual cenário de ficção torna-se uma textura de imagem e os personagens aparecem como personas do eu. (FREEDMAN, 1963, p.1, tradução nossa).

As narrativas poéticas instauram na prosa manifestação de emoções poéticas, próprias da poesia, e inserem sentimentos experimentados interiormente pelos personagens. O gênero demanda, portanto, uma nova forma de abordagem do mundo exterior.

Na mesma linha do pensamento de Freedman (1963), encontramos as formulações do francês Jean-Yves Tadié (1994), que catalisa a discussão do tema por meio de uma perspectiva estrutural. Para ele, em tais narrativas, a função poética executa no enredo um trabalho bem mais atraente do que a referencial:

Há um conflito constante entre a função referencial, com suas tarefas de evocação e de representação, e a função poética, que atrai a atenção para a própria forma da mensagem. Se reconhecermos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente em grande escala, das assonâncias, aliterações, rimas [...]. (TADIÉ, 1994, p.8, tradução nossa).

Na esteira de Jakobson, Tadié chama a atenção para o confronto entre prosa e poesia, salientando as relações existentes entre os elementos estruturais da narrativa. Assim, as categorias de tempo, espaço e personagem conjugam-se, de modo a instaurar uma narração que gera seu próprio mundo, absorvendo os significados mais recônditos, os quais, num romance tradicional, não teriam grandes efeitos. Pilares do romance tradicional, tais estruturas transfiguram-se, possibilitando diferentes abordagens, isto é, os personagens da obra literária ultrapassam a esfera referencial para dar lugar a um processo revelador de itinerários poéticos e existenciais. Os significados que emergem destas narrativas congregam símbolos que empreendem viagens ou rituais de passagem rumo ao autoconhecimento dos protagonistas. Nesse conjunto estrutural, podemos pensar a narrativa poética como um gênero de procura, que permite ao sujeito buscar sentidos e respostas para sua experiência dentro da relatividade do tempo. Por esse motivo, destacaremos o tempo, instância que recria o passado dos personagens e imprime ao conto de Osman Lins reflexões em torno da existência:

A leitura da narrativa poética, como a do poema, provavelmente pareceria muito mais instável do que a de um romance clássico, porque os choques dos instantes poéticos convocam não apenas a narrativa, mas, uma extensão, um tempo que os desenvolve e durante os quais os recriamos. (TADIÉ, 1994, p. 84, tradução nossa).

É exatamente deste jogo com a linguagem, do confronto entre prosa e poesia, que a narrativa poética oferece um leque de possibilidades quanto à dimensão temporal. Como podemos observar, nesse tipo de narrativa, operam questões de ordem existencial e filosófica.

Tais procedimentos não deixaram de se fazerem sentir no conto *O vitral*, de Osman Lins, como procuraremos investigar a seguir.

Vislumbres poéticos

Configura-se em *O vitral* um tempo que não é efeito da causalidade do conflito entre Matilde e Antônio, mas da ressonância dos instantes privilegiados da narrativa, em seus imprevistos e contradições. A construção temporal liga-se aos tempos físico e psicológico, externando as sensações da mulher ao longo do conto. Enquanto espera pelo retrato, a personagem experimenta uma série de sentimentos confusos, tais como angústia e liberdade numa manhã de domingo. Segundo Tadié, “a narrativa poética, entre dois instantes, exhibe suas lacunas ao invés de procurar mascará-las” (1994, p. 105, tradução nossa).

Embora surja datado (“domingo”; “quatro ou seis semanas”; “setembro”; “dia vinte e quatro”), o texto apresenta um tempo congelado, contrário à inserção da simples cronologia, utilizado não para demarcar o desenvolvimento linear dos fatos, mas para fixar as lembranças de Matilde. Vale dizer que os dados cronológicos não ordenam aqui a temporalidade, porém, estão a favor de um sistema fronteiro, cujas formulações admitem o passado e o presente, a memória e os devaneios. As lembranças de Matilde expõem verdades que se querem distantes, mas que sucumbem diante do desejo do retrato: “– Manhã linda! – murmurou. Hoje eu queria ser menina” (LINS, 2003, p. 54). Desse modo, o tempo psicológico fornece a fragmentariedade ligada às emoções da personagem, que se confrontam com as de Antônio: “Guardaria, assim, através dos anos, uma alegria solitária, da qual Antônio para sempre estaria ausente” (LINS, 2003, p. 55).

Próximos do casal estão o vitral e o retrato, elementos que interferem nesse processo, deslocando-se por todo o conto. Através destes dois objetos, a narrativa se organiza, possibilitando o resgate dos sentimentos de Matilde. De modo discreto, na ficção osmaniana, os objetos salientam contrastes entre as personagens e o ambiente exterior, além de “revelar seu estado emocional e afetivo, para enfatizar sua tensão, para despertar sua consciência e trazê-la à realidade” (NITRINI, 2003, p. 13). Por isso, nem sempre compreendidos por Matilde, os sentimentos representam uma procura pelos arrebatamentos submersos pelo tempo. Ela deseja reviver a época de menina, num elo entre o que percebe da manhã de domingo e o que recria a partir da memória. Inevitável pensarmos na própria composição de um vitral como procedimento obtido a partir da fragmentação de pedaços de vidros coloridos, completados pelos efeitos da luz do sol, facilitando, dessa maneira, a aproximação metafórica

com a temporalidade, uma vez que o passado de Matilde se reconstrói de forma não linear, igualmente fragmentada por meio da superposição de planos temporais, favorecendo o que nos diz Tadié acerca deste procedimento: “O verdadeiro tempo da narrativa poética é reduzido ao instante, sua célula básica, seu ponto de origem” (TADIÉ, 1994, p. 99, tradução nossa).

De passagem, lembramos que a presença dos vitrais remete à época medieval, mais especificamente ao século X, quando estas peças foram incorporadas como adorno nas construções góticas com a finalidade de ilustrar cenas bíblicas e, conseqüentemente, chamar a atenção dos fiéis. Nesse contexto, a cor configurava-se como elemento indispensável aos vitrais, na medida em que propiciava a curiosidade das pessoas por meio da luminosidade que os atravessava, remetendo à ideia do espírito de luz presente nos espaços religiosos. Dentro desta concepção, o vitral associava-se a um portal divisório entre dois mundos, o terreno e o espiritual. Simbolicamente, a igreja exercia o papel de iniciar o homem comum ao universo espiritual e fazer com que este pudesse renascer para novas formas de vida. Destarte, a luz espectral e policromática destas peças corroborava a oração, desprendendo, pela sua ornamentação, sensações e meditações diversas:

Podem aí descobrir-se, além da inspiração ardente nascida de uma fé robusta, as mil preocupações da grande alma popular, a afirmação da sua consciência, a sua vontade própria, a imagem do seu pensamento no que ela tem de complexo, de abstrato, de essencial, de soberano. (FULCANELLI, 1964, p. 46)

De maneira análoga, Matilde toma consciência do fluir do tempo, vivenciando emoções que se dividem em dois mundos, o do passado e o do presente. Apesar da frieza de Antônio, ela procura atualizar no aniversário de vinte anos de casamento os momentos do passado, ao mesmo tempo em que busca eternizar o presente na materialidade do retrato. Devaneio e realidade se confundem, escamoteando a ordem cronológica e referencial para dar lugar à porosidade fugidia dos instantes mágicos e poéticos:

– Aproveite – aconselhou ele. Isso passa.
– Passa. Mas qualquer coisa disto ficará no retrato. Eu sei.
As duas sombras, juntas, resvalavam no muro e na calçada, sobre a qual ressoavam seus passos.
– Não é possível guardar a mínima alegria – disse ele. Nenhum vitral retém a claridade. (LINS, 2003, p. 55)

Ampliada pela emoção de Matilde, a fugacidade do tempo contrapõe-se à eternização do retrato, marcando-se pelos reflexos solares, tal como em um vitral. O jogo de sombra e claridade completa a ideia acima, catalisando o contraste e os dois mundos a que Matilde está imersa. Dessa visão, resta à personagem uma espécie de rito de passagem a um outro ponto do casamento e de si mesma, alcançando uma outra verdade ou compreensão:

“Que este momento me possua, me ilumine e desapareça – pensava. Eu o vivi. Eu o estou vivendo” (LINS, 2003, p. 55). Graças à cadeia semântica estabelecida, o conto atinge a intersecção dos planos temporais, fundindo os instantes poéticos. A técnica interseccionista caracteriza-se pela união de temporalidades diversas e sua relação com percepções do presente. Retomando os estudos de Galhoz (1971) em torno da poética de Fernando Pessoa, Maria Lúcia Dal Farra (1978) explora este procedimento na obra narrativa de Vergílio Ferreira, esclarecendo o interseccionismo como:

[...] um complexo de vivências interferindo-se porque chamadas ao campo do consciente com a mesma solicitação de únicas. Daí, as intersecções psíquicas de tempos e espaços, e de realidades exteriores e subjetivas. Dos vários planos, um real e outros imaginários, ainda que todos concebidos só no cérebro, desencadeiam na receptividade emotiva do poeta um nexos de correspondências visionariamente expressas. (GALHOZ, 1971, p. 42 apud DAL FARRA, 1978, p. 110)

Ainda que aborde a obra do escritor português, os apontamentos acima podem muito bem auxiliar na análise do conto osmaniano, visto que o corolário da narrativa poética abrange a prosa e suas relações com a poesia, assumindo uma forma singular, que transcende o movimento causal e temporal da narrativa. Para além de formas pré ordenadas, tais obras são determinadas pela manipulação poética de tipos narrativos que os escritores construíram dentro de uma tradição existente do romance. De acordo com Freedman, este gênero “procura combinar o homem e o mundo em uma forma estranhamente interior, mas esteticamente objetiva” (FREEDMAN, 1963, p. 2, tradução nossa).

Ao lado do jogo temporal há a manipulação de recursos estilísticos capazes de criar a subjetividade a partir dos espaços. Como vimos, a intriga de *O vitral* apresenta um itinerário comum; trata-se do desejo da personagem Matilde de tirar um retrato para comemorar os vinte anos de seu casamento. Esta sobriedade do enredo confere ao espaço um lugar privilegiado, palco dos instantes de revelação. Como observa Tadié: “O apagamento dos personagens deixa ao cenário, urbano ou natural, um lugar privilegiado” (TADIÉ, 1994, p. 9, tradução nossa). Em vista disso, há algo como um liame profundo entre as personagens e os espaços das narrativas poéticas. Nesse sentido, a luz que atravessa o cenário de *O vitral* possibilita o escoamento do tempo e os devaneios de Matilde: “Flutuavam raras nuvens brancas; as folhas das aglaias tinham um brilho fosco. Ela deu o braço ao marido e sentiu, com espanto, uma anunciação de alegrias no ar [...]” (LINS, 2003, p. 54). Logo, o leitor adentra não só a consciência de Matilde, como participa dos detalhes por ela conduzido na observação do cenário. O cromatismo impera, viabilizando componentes sinestésicos. O brilho que emana das “nuvens brancas” e das “folhas das aglaias” encontra ressonâncias nas

cores do vitral e nas roupas de cinco meninas que são observadas por Matilde na sequência: “Cinco meninas apareceram na esquina, os vestidos de cambraia lhes parecendo comunicar sua leveza, ruidosas, perseguindo-se, entregues à infância e ao domingo, que fluíam com força através delas” (LINS, 2003, p. 55). Além de fornecer uma atmosfera impressionista, as tonalidades cromáticas conjugam-se com a interioridade de Matilde, mulher sonhadora e infantil, que revive o passado matizado na presentificação do retrato e do vitral. Assim, a estrutura binária do tempo (presente e passado) difere-se da linearidade, apresentando-se de forma descontínua: “A narrativa, coleção de textos, é uma reunião de instantes” (TADIÉ, 1978, p. 102, tradução nossa). A própria estrutura do enredo surge como reflexo da procura de uma escritura que reflete a totalidade do mundo.

Espocam rupturas feitas de instantes epifânicos, os quais fornecem aos personagens revelações e apreensões poéticas. Ao modo de um prisma, o vitral refrata o universo luminoso e sensível de Matilde. Unida ao brilho solar, surge no texto uma sensação próxima à leveza, expressa pelo cruzamento de cores e luzes, esboçando a consciência de liberdade para a protagonista. Este procedimento é possível graças à linguagem poética. Conforme atesta Umberto Eco: “Não há dúvida alguma de que a epifania seja o momento de uma aparição (quando a realidade aparece, se revela, prestes a ser traduzida em imagem poética)” (1969, p. 55). De fato, em *O vitral*, como num vislumbre, a realidade cotidiana passa ser percebida de maneira encantatória por Matilde: “Sentia que a luz do sol a trespassava, como a um vitral” (LINS, 2003, p. 55).

O vitral, portanto, apresenta esses momentos de que fala Umberto Eco, os quais, unidos, transcendem a simples demarcação temporal, uma vez que estão ligados a uma temporalidade poética, localizada num universo paralelo e prismático, onde os fatos mais banais ganham vislumbre e poesia.

Considerações finais

O presente artigo procurou abordar o conto *O vitral*, de Osman Lins, buscando empreender uma discussão acerca da temporalidade à luz da chamada narrativa poética. A leitura buscou identificar os processos estilísticos e temáticos que dão base ao texto osmaniano, revelando uma literariedade permeada por instantes poéticos.

A fluidez contida na atmosfera do conto *O vitral*, de Osman Lins prenuncia momentos epifânicos. Como vimos, a subjetividade da personagem Matilde é refletida na

interação da temporalidade com o cenário cromático. Destarte, a narrativa é copiosamente ligada ao tempo e à fixação dos instantes a partir das figuras do retrato e do vitral.

Partindo desta proposição, observamos que o conto *O vitral* apresenta um ritmo lento na medida em que acentua operações descritivas pelo jogo temporal. Ademais, as descrições guiam-se pelas percepções de Matilde.

Compatibilizado no instante, o itinerário do casal em torno do retrato revela contrastes que sobrepõem a infantilidade de Matilde ao realismo e desinteresse de Antônio. O embaralhamento temporal entre passado e presente acentua a falta de correspondência entre os personagens. Assim, o conto apresenta uma força poética, que potencializa uma abertura ao transe de Matilde, espécie de catábase poética em busca do tempo perdido:

Na véspera do aniversário, ao deitar-se, ela ainda lembrara essas palavras; mas purificara-se da ironia e as repetira em segredo, sentindo-se reconduzida ao estado de espírito que lhe adivinha na infância, em noites semelhantes; um oscilar entre a espera de alegrias e o receio de não as obter. (LINS, 2003, p. 54)

Como podemos observar, o vai e vem do pensamento de Matilde assemelha-se ao movimento caracterizador da trajetória dos protagonistas líricos, cujo percurso encerra uma busca de caráter existencial: “A narrativa poética procura fugir do tempo voltando às origens da vida, da história e do mundo” (TADIÉ, 1994, p. 85, tradução nossa). Dessa maneira, a espacialidade transcende o cenário real diegético, manifestando-se como uma viagem orientada e simbólica.

Por tudo isso, o que se quer dizer é que a narrativa de Osman Lins revela o transbordamento poético ao desenhar cenas sugestivas, cuja fluidez e embaralhamento temporal se encontram e se mesclam, tal como a união poética das cores do vitral com os instantes eternizados pelo retrato.

Referências

ANDRADE, A. L. Crítica e criação: síntese do trajeto ficcional de Osman Lins. **Revista Ibero-americana**. vol. L, n. 126, p. 113-127, jan/mar 1984.

DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 47).

ECO, U. Sobre uma noção joyceana. In: BUTOR, M. *et alii*. **Joyce e o romance moderno**. Tradução T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969. p. 53-63.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel** : studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

FULCANELLI. **O mistério das catedrais**. Tradução de António Carvalho. Lisboa: Edições 70. (Col. Esfinge).

GALHOZ, M. A. O momento poético do Orpheu. **Orpheu**: reedição do volume 1 [1915]. Lisboa: Ática, 1971. p. 13-51.

LINS, O. O vitral. In: LINS, Osman. **Os melhores contos de Osman Lins**. Seleção de Sandra Nitrini. São Paulo: Global, 2003. p. 53-55.

NITRINI, S. Um singular contador de estórias. In: LINS, Osman. **Os melhores contos de Osman Lins**. Seleção de Sandra Nitrini. São Paulo: Global, 2003. p. 9-26.

TADIÉ, J. Y. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

POETIC GLIMPSES IN *O VITRAL*, BY OSMAN LINS

Abstract

This paper investigates the poetic temporality in the tale *O vitral*, by Osman Lins (1924-1978). Present in the collection *Os gestos* (1957), the narrative in question addresses the lyrical moments of revelation of the couple Matilde and Antônio, from the decision to register with a portrait the commemoration of twenty years of marriage. The parallelism between present time and memory time shows a marked duplication of the differences between the couple: while Matilde reveals himself to be dreamy and childlike, Antony appears as realistic, thoughtful, and circumspect. Thus, contrasts arise in the narrative that allow us to discuss how the writer, from the temporal frame, potentiates the literary matter, creating an essentially poetic work. Such contrasts contaminate the narrative invoice, characterizing a temporality different from the linear one; subordinated to space and, in turn, discontinuous. This procedure favors the analysis of the story mentioned from the theory of Jean-Yves Tadié (1994) about the lyrical novel. In addition, studies will be considered concerning the critical fortune of Osman Lins, which will illuminate the proposed theme.

Keywords

Lyrical novel. Time. Osman Lins. *O vitral*.

Recebido em: 02/06/2018
Aprovado em: 26/01/2019

A galhofa e a melancolia na obra
Memórias póstumas de Brás
Cubas: diálogos entre Menipo,
Luciano e Joaquim Maria

André Plez Silva²⁸

Universidade São Francisco (USF)

Resumo

Assumido pela crítica como o nosso “maior homem das letras do país”, Machado de Assis publicou, em 1881, um romance considerado “divisor de águas” dentro da literatura brasileira, trazendo inovações que perpassam uma mera classificação como romance realista. Buscando a compreensão da densidade do olhar machadiano, que mostra sua dimensionalidade múltipla dentro da narrativa, faremos um resgate crítico e comparativo, procurando identificar o jogo duplo do narrador, característica que traz singularidade à obra, tendo como base teórica a influência da sátira menipeia e da tradição luciânica, procurando associá-las à criação machadiana. Diante disso, buscaremos apresentar como a obra posterga as denominações triviais, ou seja, como ela apresenta um amálgama de acepções, que revelam não apenas o conjunto sócio-histórico de sua produção, mas da cultura erudita de Machado de Assis, que se baseia em modelos gregos. Ademais, realizamos uma abordagem do cômico, da sátira, associando tais gêneros à obra em estudo, reforçando o avanço técnico-literário do romance. Para isso, nos fiaremos nos estudos de Bosi, Rego, Facioli e Merquior.

Palavras-chave

Sátira menipeia. Tradição luciânica. Memórias póstumas de Brás Cubas.

²⁸ Mestre em Linguística pela Universidade de Franca. Doutorando em Educação pela Universidade São Francisco. Especialista (*lato sensu*) em Literatura. Escritor e poeta.

Machado de Assis foi um mestre ao detectar as contradições da alma humana, em termos psicológicos; bem como as contradições de uma sociedade que pretendia a modernização do atraso e do atraso modernizado (tal como acontecia no Brasil), ganhando sua obra um significado inigualável, quando apreciada como obra de arte difusa, atormentada, repleta de signos e de contradições, pois faz brotar num extravagante modelo tragicômico, condições humanas tão divergentes como o humor, a paródia, a sátira, a angústia, os sofrimentos, a miséria material e a moral, o abandono, a solidão, a melancolia, a ruína e a morte. A narrativa, nesse sentido, emerge dessa enorme crise, com fortes sentimentos de melancolia, ruína e morte, onde as personagens podem ser um “homem malvado e perverso, ou humilde e humilhado, ora como joguete do destino, ora como quem exercita o livre-arbítrio, rico e pobre, opressor e vítima, mas homem incapaz de encontrar sentido para a vida” (FACIOLI, 2002, p.32). Uma espécie de “esvaziamento da vida”, ligando-se às “rabugens de pessimismo” ou a “voluptuosidade do nada” (FACIOLI, 2002, p.32-33).

Os diversos perfis que a obra possui não permitem uma interpretação suficientemente elucidativa que represente todos os ângulos desta obra desafiadora, portanto, trata-se de uma busca que combina várias perspectivas de análise teórico-literária, aliadas também a outras ciências (como a sociologia, psicologia e filosofia), para reforçar as ideias marcantes do romance que foi o divisor de águas dentro da literatura brasileira.

A escrita de Machado de Assis apresenta uma riquíssima vastidão de possibilidades investigativas, pois as características ficcionais, nas obras do maior escritor do Brasil, transcendem em conteúdo de fortuna crítica, tornando sua produção literária objeto de estudo entre os mais diversos teóricos. Diante desta realidade, faz-se necessário um esclarecimento acerca da linha teórica escolhida, bem como um resumo da estrutura funcional adotada.

Partindo das concepções de Alfredo Bosi acerca da obra, classificamo-la como dividida em três grandes vertentes críticas do romance: a intertextual, a existencial e a sociológica. Diante dessas três distinções, propomo-nos a discorrer sobre essas unidades de sentido, com o objetivo de elucidar que, ao uni-las, conseguiremos inferir um sentido mais amplo à compreensão da obra em estudo.

Uma das problemáticas dentro dos estudos machadianos é o que Bosi chamou de “caráter sobredeterminante” (BOSI, 2006, p.38), que seria a escolha de apenas um dos níveis acima citados como caráter principal do nível investigativo. Não seria plausível a escolha de apenas um dos métodos referenciados para desenvolver a análise das *MPBC*, portanto, pretende-se buscar a mescla desses sentidos interpretativos, para se chegar a uma

totalidade do pensamento machadiano, que ornou de forma propositada a estrutura da obra, como percebemos na seguinte passagem: “Toda determinação unilateral padece da dificuldade de compreender o que foi multiplamente elaborado, ou seja, a densidade do concreto individualizado” (BOSI, 2006, p.38).

É diante desse universo de interpolação de sentidos, de perscrutações psicológicas e sociais, de genialidade e inovação, que demoraremos nossa atenção, com o intuito de resgatar as riquezas da obra, que foi concebida com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”.

O paradoxo presente no realismo e na alegoria

A construção artística das *Memórias Póstumas* possui um fundo realista no que concerne à sua construção, o seu tom e efeito, porém, cria também um paradoxo através de outro efeito que produz, que é a forma não-realista, aproximando-se, dessa maneira, da alegoria, que representa uma visão “inorgânica do mundo”. Percebemos a alegoria no narrador Brás Cubas, justamente, em “fragmentos, que são montados e remontados, em capítulos curtos, em passagens que se remetem a si mesmas, com variantes ou não, resultando num efeito muito diferente do anterior, onde prevalece a melancolia no tom da produção textual” (FACIOLI, 2002, p.123), deixando também uma “visão pessimista e ruínosa da história para seus leitores” (FACIOLI, 2002, p.123).

Diante de tal definição, podemos concluir que a verossimilhança (forma artística de cunho realista) presente na narrativa faz o levante de um material histórico com o objetivo de representar a vida, de forma dialética, ou seja, pretende representar a vida como um todo, diferentemente da forma alegórica, em que não se encontra nenhum resquício de sentido, ficando à parte a representação da realidade, estando tais “fragmentos” distantes de uma função definida, o que não ajuda na compreensão da totalidade.

Portanto, podemos asseverar que as *Memórias Póstumas* são uma narrativa híbrida, “de realismo orgânico e alegoria não-orgânica” (FACIOLI, 2002, p.123), que deixa no leitor uma sensação de estranheza no que concerne à classificação da obra e na escolha do método utilizado por Machado. A obra possui nuances do realismo de século XIX, bem como descende de uma sátira menipeia anterior à era cristã, estando ainda ligada a vanguardas artísticas do século XX. O paradoxo confirma-se quando afirmamos que a obra funde-se em ambas as vertentes apresentadas, sem, contudo, firmar-se em nenhuma delas.

Os dois enredos que subjazem a narrativa estão moldados no Brás Cubas como personagem, bem como no Brás Cubas como narrador. No primeiro, predomina o realismo, no segundo, a alegoria. A união destas duas formas híbridas produz o efeito “estrambótico” da obra, conforme o estudo de Valentim Faccioli:

(...) efeito de um conjunto anômalo, que transita da norma para a sua infração e vice-versa. Assim história, natureza e metafísica cruzam-se e se remetem, sem que nenhuma se realize ou complete enquanto tal, as três fundando-se como fragmento de uma totalidade cujo sentido não se produz nem para as ações humanas (na história) nem para o destino do homem (na natureza ou na religião), fazendo com que melancolia e ruína, minadas com o humor e a sátira, sejam o estatuto sempre presente e determinante (FACIOLI, 2002, p.124).

O capítulo VIII das *Memórias Póstumas*, “Razão contra Sandice” (ASSIS, 1984, p. 23), serve como comprovação da união entre o realismo e a alegoria. Ambas as forças da consciência disputavam lugar em Brás Cubas, vencendo a razão: “a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair” (ASSIS, 1984, p. 23). Segue-se ainda a citação de Tartufo, de uma das peças de Molière: “*La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir*²⁹”.

Portanto, a “fusão de realismo e alegoria parece constituir o estatuto próprio da representação das memórias de Brás Cubas” (FACIOLI, 2002, p. 125), recurso que atinou a obra no patamar da universalidade. Porém, a desarticulação da obra fornece uma fragmentação no enredo, que “produz ou reforça o efeito de descontinuidade, de inacabamento, de carência de sentido para uma totalidade que não se engendra, ou para a formação social e humana que não se forma de fato (...), permanecendo sua estrutura desarticulada de destino e sentido” (FACIOLI, 2002, p. 125).

Tudo parece não se realizar dentro da narrativa. Brás Cubas não consegue cumprir nenhum dos seus projetos (personagem), bem como não conclui sua narrativa (narrador). As duas constituições de Brás Cubas parecem fazer uma crítica ao país que, dominado pelo Império, também não tinha história própria, conforme a citação abaixo demonstra:

E mesmo um suposto destino metafísico fica gorado, pois morto, ele não tem qualquer destino. Antes, parece ficar numa espécie de não-lugar. Tudo nessas Memórias tende a localizar seu sentido em outro lugar ou em lugar nenhum, ou, ainda, melhor dizendo, na anulação do NADA, como se o nada fosse um lugar e pudesse ter sentido (FACIOLI, 2002, p. 125).

Segundo Faccioli, essa “anulação radical” seria decorrente da “intersecção estrambótica do realismo com a alegoria” (FACIOLI, 2002, p.125), que complementa,

²⁹ “A casa é minha, a vós compete dela sair.”

promovendo um resultado “cético e niilista sobre o homem, a vida e a história” (FACIOLI, 2002, p. 125). Tal anulação radical interfere no próprio Brás, pois satiriza sua pretensão de alcançar sempre uma “superioridade, qualquer que fosse”. Para isso, podemos nos lembrar da própria obra, quando o narrador descreve seu amigo Quincas Borba, que acaba louco no final da narrativa: “Era um gosto ver o Quincas Borba fazer de imperador nas festas do Espírito Santo. De resto, nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse” (ASSIS, 1984, p.32). Em relação a Brás, podemos nos valer do “Capítulo CXXXVII – A barretina” (ASSIS, 1984, p. 130), quando este, quase “escorregando na ladeira fatal da melancolia” (ASSIS, 1984., p. 130), temendo o esquecimento que o ameaçava aos cinquenta anos sem nada ter feito na vida, relembra as palavras do “grande filósofo” Quincas Borba:

– Meu caro Brás Cubas, não te deixes vencer desses vapores. Que diacho! é preciso ser homem! ser forte! lutar! vencer! brilhar! influir! dominar! Cinquenta anos é a idade da ciência e do governo. Ânimo, Brás Cubas; não me sejas palerma. Que tens tu com essa sucessão de ruína a ruína ou de flor a flor? Trata de saborear a vida; e fica sabendo que a pior filosofia é a do choramigas que se deita à margem do rio para o fim de lastimar o curso incessante das águas. O ofício delas é não parar nunca; acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la (ASSIS, 1984, p. 130).

Diante de tais observações, as reflexões continuam conforme o pensamento do crítico Valentim Facioli, que fundamenta este capítulo, trazendo suas valiosas opiniões: “Parece evidente a anulação, ou, o sentido de um nada sem sentido, ou, ainda, a lógica interna de um mundo às avessas e estrambótico-amalucado, tanto no nível realista (histórico) quanto no nível alegórico (universalizante e metafísico, ou natural), tudo reforçado em suas completas consequências tragicômicas, nos dois níveis” (FACIOLI, 2002, p. 126).

A sátira menipeia e a tradição luciânica

Para que possamos realizar um estudo mais aprofundando sobre as relações entre a sátira menipeia e a obra de Machado de Assis, faz-se necessária uma breve explanação sobre a sátira menipeia, Luciano e a tradição Luciânica, para que tal classificação não se torne genérica, ou que figure de forma vaga dentro deste estudo.

Em toda a obra de Machado de Assis, dentro da chamada segunda fase, iniciada a partir de 1881 com a publicação das *MPBC*, percebe-se uma referência à sátira menipeia, encontrando tal classificação a partir da divulgação dos trabalhos de Mikhail Bakhtin na Europa, no final dos anos 60 e no início da década de 70 (REGO, 1989, p. 16). Trata-se dos estudos de Bakhtin sobre Rabelais e Dostoievski, em que o filósofo russo discorre sobre

dialogismo e polifonia, além de paródia, profanação, discurso político e ideológico e diálogo no limiar, com o intuito de desconstruir os discursos cristalizados.

Quem primeiro reconheceu as características dos estudos de Bakhtin dentro da obra de Machado de Assis foi o crítico literário José Guilherme Merquior, sugerindo que a obra *MPBC* ligava-se à sátira menipeia. O estudo acerca desta identificação de Merquior veremos com mais detalhes no próximo capítulo. Poderíamos basear-nos apenas nas indicações de Merquior sobre a sátira menipeia dentro da obra de Machado de Assis, mas o crítico literário não documenta tais referências, nem explana sobre as origens desta tradição.

Um dos conceitos bakhtinianos ligados à origem da sátira menipeia é o processo de carnavalização, sobre o qual Enylton de Sá Rego oferece uma explicação bastante esclarecedora:

Segundo Bakhtin, a carnavalização é o processo através do qual o discurso popular intrinsecamente ambíguo e irreverente – singularmente expresso nos ritos e festivais carnavalescos da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento, até o século dezessete – irromperia no âmbito dos discursos formalizados e transformados em “gêneros” pela literatura oficial de uma dada sociedade, subvertendo-os e revolucionarizando-os. Tal processo, ainda segundo Bakhtin, estaria intimamente ligado à tradição da sátira menipeia, sendo esta a principal linhagem literária representativa da carnavalização no discurso da literatura ocidental (REGO, 1989, p. 22).

Podemos encontrar referências de Bakhtin num estudo feito por Karina Bersan Rocha, que nos mostra em resumo que o pensador russo caracterizava tal tradição como “uma sátira simultaneamente cômica e trágica. É séria, mas desorganizada política e socialmente” (ROCHA, p.5). Encontramos, ainda no artigo de Rocha, um importante apontamento retirado de seu estudo sobre a obra de Bakhtin “Problemas da poética de Dostoievski”:

O universalismo filosófico da menipeia abrange três planos: a terra, o céu (Olimpo) e o inferno. Procura apresentar as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, retratando em cada um deles o homem e toda a vida humana em sua totalidade. (...) Também é característica da menipeia o “diálogo no limiar”, isto é, na passagem (da vida para a morte, de um estado para outro, etc.) (ROCHA, p. 5 – 6).

Tais relações entre Bakhtin e a obra de Machado de Assis não serão desenvolvidas neste trabalho. Limitar-nos-emos a referenciá-lo apenas para demonstrar por quem, e de onde foi retomado o conceito da sátira menipeia, procurando, desta maneira, aproximar de forma mais precisa tal tradição da obra de Machado de Assis, com total atenção às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A sátira menipeia iniciou-se com Menipo de Gadara, personagem misteriosa, que teve como fonte de sua biografia apenas Diógenes Laércio, que, no século III, anotou fontes secundárias sobre sua existência, pois vivera há quase cinco séculos. Diz-nos a tradição que

todos os escritos do pensador sírio perderam-se, conhecendo-se apenas os títulos de algumas obras, e que teria “desenvolvido um tipo de sátira que desrespeitaria as tradições literárias vigentes na época” (ROCHA, p. 31). Menipo precedeu dois grandes escritores, fato que o manteve vivo dentro da história, sendo eles o romano Terêncio Varrão e o sírio helenizado Luciano de Samosata.

Marcus Terentius Varro nasceu em 116 A. C. em Reate – atualmente Rieti, cidade da Sabina itálica, subjugada desde 290 A. C. pelos romanos. Político, gramático e literato, era possuidor de cultura enciclopédica. Um século após sua morte, Quintiliano demonstraria sua admiração pela obra de Varrão, ao classificá-lo como “*vir Romanorum erudistissimus*”³⁰. Infelizmente, apenas os títulos e cerca de 600 fragmentos de frases sobreviveram, tornando o aprofundamento em suas obras muito difícil (ROCHA, p. 32).

O que oferece interesse ao nosso trabalho são as sátiras de Varrão consideradas menipeias, ou seja, imitadas de Menipo de Gadara. Cícero, ao escrever sobre a vida de Varrão, oferece-nos tais palavras:

(...) em trabalhos antigos – escritos como adaptações, e não como traduções, de Menipo – misturamos temas especificamente filosóficos com assuntos de retórica e dialética, *salpicados de hilaridade*, para que os leitores menos informados pudessem ser atraídos à sua leitura por seu *caráter jocoso* (ROCHA, p. 32).

Diante de tais apontamentos, podemos classificar a obra de Varrão, mesmo diante da fragmentação de seus textos, à tradição da sátira menipeia. Vale-nos então como fonte para identificar a diferenciação entre a tradição satírica herdada pelos romanos e a tradição sério-cômica da sátira grega, conforme nos descreveu Enylton de Sá Rego, que levou em conta dois critérios: 1) critério formal – que regularia o conceito de “gênero” literário; 2) um critério moral – que regularia a função social admissível para a literatura (em especial, para a sátira) (ROCHA, p. 34-36). O primeiro critério pode ser definido como:

O critério formal é claro, pelo menos o utilizado pelos romanos para definir a obra de seus satiristas: o verso hexâmetro. Quanto à “outra” sátira, a “menipeia” grega não se limitava ela a nenhuma restrição formal, pois era não só escrita em “diferentes metros”, mas era ainda uma “miscelânea de diversos elementos”. Portanto, em virtude de seu caráter híbrido, a sátira menipeia não podia ser formalmente considerada pelos romanos como um “gênero” literário (ROCHA, p. 34).

³⁰ Depois de discutir a sátira em versos hexâmetros de Lucílio, Horácio e Pérsio, Quintiliano afirma: “Há também um gênero da sátira anterior a este, que consistia não só numa diferença de metros, mas numa miscelânea de diversos elementos, cultivado por Terêncio de Varrão, o mais erudito entre os romanos” (REGO, 1989, p. 33).

Encontramos através destas investigações a dificuldade em classificar a sátira menipeia dentro do seu contexto histórico, conforme afirma Rego em seu estudo sobre os elementos satíricos na literatura grega: “um gênero formal de sátira grega não existiu nunca: se tivesse existido, sua história já teria sido escrita há muito tempo” (REGO, 1989, p. 34).

O segundo critério de classificação da sátira menipeia, o moral, é definido por Rego da seguinte maneira: “(...) se baseia em duas diferentes concepções da função social do riso e da sátira. (...) a sátira deve ter uma função moralizadora indubitável, e o riso deve servir apenas como um meio para a denúncia dos vícios da humanidade” (REGO, 1989, p. 34).

Constatamos que tais referências mostram-nos que os gregos não haviam desenvolvido uma designação específica sobre o que chamamos de sátira, nem criaram formas fixas para sua expressão. Portanto, segundo Hendrickson, dentro da tradição romana

(...) a sátira é concebida como um instrumento de reforma na batalha contra o vício humano ou o pecado. Seu procedimento parte (...) de um ponto de vista moral, quase religioso, que avalia toda a literatura por sua contribuição ética. Tal visão não leva em conta a sátira agradável da ironia, do subentendido, da mera incongruência. Os sérios moralistas não apreciam adequadamente a comédia como um elemento do alegre festival e a licenciosidade de seu espírito carnavalesco, que goza de todos e de tudo (HENDRICKSON in: REGO, 1989, p. 36 – grifos nossos).

O caráter sério e cômico da sátira menipeia acaba por abrigar o popular, o erudito e o burlesco, indo contra a caracterização romana, que foi concebida sob o ponto de vista moral e religioso. Portanto, a sátira menipeia vem da tradição grega, remontando a Menipo de Gadara, que abordava temas filosóficos, dando-lhes tratamento cômico.

As indicações sugeridas neste capítulo demonstram a dificuldade de conceituação e classificação da sátira menipeia. Merquior ofereceu um grande avanço ao classificar Machado de Assis dentro desse contexto, mas não ofereceu mais explicações. Daí, o motivo de utilizarmos satisfatoriamente (e quase que exclusivamente) o estudo de Enylton de Sá Rego sobre a sátira menipeia e a tradição luciânica, conforme referenciado pelo próprio Merquior, que disse em conferência:

No seu livro *O calundu e a panacéia*, ele desenvolveu mais amplamente este ponto, a meu ver de maneira muito feliz e convincente, destacando todos aqueles elementos que nos permitem observar em Machado de Assis um dos usos mais singulares, mais originais e criativos de uma perspectiva que justamente baralhava gêneros, com um sentido altamente parodístico, criando situações cômicas - daí o abundante uso da ironia, daí o sistemático uso do humorismo (MERQUIOR, 1989, p. 5).

Prosseguindo com a verificação da sátira menipeia, encontramos referência a outros autores e obras, que também utilizaram desta tradição, como Petrônio em seu *Satyricon*, e Sêneca em *Apokolokyntosis*. Passemos, então, à análise de Luciano.

Luciano de Samosata foi apreciado em seu tempo, sendo que o ano do seu nascimento permanece inexato, datando de 120 D.C. a 140 D.C. Sabe-se com exatidão o local do seu nascimento, na Síria, na cidade de Samosata, “pequena vila fortificada às margens do Eufrates e antiga capital do pequeno reinado Comagena, de longa tradição helenística mas então anexada como província ao Império Romano” (REGO, 1989, p. 42 – 44). Luciano foi esquecido durante a Idade Média, sendo redescoberto e amplamente traduzido, além de imitado, do Renascimento até o século XVIII.

(...) a obra de Luciano de Samosata perdeu muito de seu prestígio no século dezenove. Sua importância histórica é no entanto grande: trata-se da maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos, do Elogio da Loucura de Erasmo aos romances dos satiristas ingleses do século dezoito (REGO, 1989, p. 42 – 43).

Portanto, classificamos Luciano como o responsável pelo advento da sátira menipeia dentro das obras de autores considerados satiristas, conforme verificaremos à frente no caso de Laurence Sterne. Não obstante, o que desperta grande curiosidade é o fato de Machado de Assis conservar em sua biblioteca pessoal uma tradução francesa de 1874 das obras completas de Luciano³¹, sendo que tal autor permanecia na obscuridade no século XIX. Enylton de Sá Rego faz-nos um apontamento muito significativo, que merece ser ressaltado: “(...) é exatamente a partir deste período – fins da década de 70 – que importantes mudanças começam a ocorrer na obra do escritor brasileiro” (REGO, 1989, p. 43).

Na excelente tese de Rego, encontramos uma ideia muito interessante, em que o pesquisador avisa-nos sobre as semelhanças encontradas na biografia de Machado de Assis e do próprio Luciano de Samosata. Procuraremos levantar tal questão, estabelecendo suas relações intrínsecas.

Conforme demonstrado em nosso primeiro capítulo (De Machadinho a Machado de Assis), que discorreu sobre a vida de Machado, percebemos que o escritor brasileiro marcou história não por sua biografia, mas por sua obra, fato que também se assevera à Luciano. Veja outras comparações nas próprias palavras de Rego:

Como Machado, Luciano era um mestiço de origem humilde, originário de um país periférico ao sistema imperial da época; como Machado muitos séculos mais tarde, Luciano voltou-se em sua obra à herança clássica de sua tradição literária, incorporando-a em temas contemporâneos e novas formas de expressão artística. Como o deus Janus, ambos voltam suas faces ao mesmo tempo para o passado e para o futuro (REGO, 1989, p. 43³²).

³¹ *Ouvres Complètes de Lucien de Samosate*, tradução, introdução, e notas de Eugène Talbot (Paris, Hachette) (REGO, 1989, p. 205).

³² Janus era o deus dos portões e portas. Ele era representado por uma figura com duas faces olhando em direções opostas. Seu nome é o radical da palavra inglesa "January" que significa Janeiro (o mes que "olha" para os dois

Infelizmente, falta-nos uma fonte legítima sobre a biografia de Luciano, pois nada se sabe com certeza sobre a sua vida. Alguns raros escritores limitaram-se a mencioná-lo em suas obras. Conforme Rego: “(...) todos os seus biógrafos reconhecem que os poucos dados aceitos como fidedignos sobre sua vida foram inferidos dos próprios textos de Luciano” (REGO, 1989, p. 44).

Luciano, que tinha os pais humildes como os de Machado, consegue, não sem esforço, dedicar-se ao estudo de letras, tendo sido enviado à Jônia. Conheceu vários lugares, tais como a Macedônia, a Gália, a Itália, Roma e Atenas. Certamente conheceu os mais importantes representantes das correntes filosóficas de sua época, “sobretudo os cínicos, os cétricos e os estóicos” (REGO, 1989, p. 44-45). Luciano tornou-se um alto funcionário do Império Romano, apesar de suas origens étnicas. Ainda em vida, foi conhecido e aclamado como homem de letras, falecendo em idade avançada, em estranha conformidade com Machado de Assis.

Outro dado biográfico que causa estupefação pela semelhança com nosso escritor brasileiro foi salientado por Rego:

Em geral, seus biógrafos concordam em situar a grande mudança ocorrida em sua vida intelectual ao se aproximarem os seus quarenta anos, da mesma forma que Machado de Assis. Abandonando a retórica e a oratória típicas dos sofistas de sua época, Luciano iniciou então uma fase de produção literária caracterizada por sua inovação, produzindo em sua maturidade a maior parte dos diálogos que o tornariam tão famoso (REGO, 1989, p. 45).

As características das obras de Luciano parecem difíceis de ser classificadas, pois compreendem diversas formas literárias, tais como: diálogos, ensaios, narrativas, textos autobiográficos, crítica, epigramas, exercícios de retórica e encômios. A variedade das suas obras traz uma grande dificuldade em classificá-las quanto aos gêneros literários. Apesar desta problemática, Rego mostra-nos cinco principais características que podem resumir a obra de Luciano (REGO, 1989, p. 45-46):

1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia;

2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística;

anos, o que passou e o novo ano). Acesso em: <<http://www.on.br/glossario/alfabeto/m/mitologia.html#janus>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança;

4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem;

5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão de mundo.

Ao avançarmos em nosso estudo, impreterivelmente no próximo capítulo, encontraremos as referências de Merquior, em seu avançado estudo sobre Bakhtin e a obra de Machado, que nos apresentará uma classificação da sátira menipeia (quando analisarmos os atributos da literatura cômico-fantástica), que ampliará tais conceitos em relação à análise da obra de Machado de Assis.

Ao identificar as cinco principais características da obra de Luciano, permitimo-nos um avanço, pois não nos limitaremos a classificar de forma genérica a “sátira menipeia”, denominando-a, a partir de agora, de forma consistente, como “tradição luciânica” ou “lucianismo”, por compreender suas distinções. Tais diferenças são possíveis de serem analisadas através da verificação de que a sátira menipeia era julgada apenas por seu critério prosimétrico, que desapareceu na antiguidade (levando-se em conta que “suas características formais continuaram através das idades, adaptando-se à transformação dos gêneros em vigor a cada momento” (REGO, 1989, p. 67)).

Se podemos abandonar o “estrito critério prosimétrico” – que trazia o caráter genérico à sátira menipeia –, compreendemos que a “mistura de prosa e verso foi o resultado de uma cultura em que os estilos “altos” eram necessariamente escritos em verso, enquanto que os “baixos” ou populares o eram em prosa” (REGO, 1989, p. 67). Tal mistura levou a obra de Luciano a sobreviver integralmente através dos tempos, sendo o principal representante da propagação literária deste espírito.

Considerações finais

Vimos que a obra em estudo se insere na leitura formalizante, onde o defunto-autor busca desenvolver a “forma livre” de Sterne que, por sua vez, liga-se à sátira menipeia e à tradição luciânica, gênero cômico-fantástico que melhor se aproxima na conceituação das Memórias Póstumas como gênero literário. Machado, portanto, criou uma obra extremamente

original, que dialogou com diversas obras, de diferentes períodos, com características de polifonia, onde várias vozes transitam dentro da narrativa, criando um modelo inovador para a época, que tanto o diferiu em experimentalismo que, conforme Merquior, nada tem a ver com o romance dos naturalistas.

Nenhuma interpretação é, *per se*, suficiente para revelar e destacar a grandiosidade da criação machadiana. O que buscamos, dentro deste trabalho, foi a inteiração entre os múltiplos perfis da obra machadiana, pois a “forma livre” está presente no defunto-narrador, mas o próprio autor revela que o “vinho nela contido é de outra qualidade”, ou seja, “áspero e amargo”, que necessita de cuidado na análise; bem como o humor do auto-analista, que tudo julga, aprofunda a obra em seu sentido universal, como profundo conhecer da alma humana; e o tipo social representado em Brás, que procura compreender a sua sociedade, o seu tempo, denunciando e declarando-se, ao mesmo tempo, inocência, pois está inserido no caos humano.

À guisa de fecho, podemos concluir que, somente com a união dos procedimentos artísticos da forma livre do defunto-narrador, da complexidade reflexiva do homem subterrâneo e da denúncia do tipo social, podemos criar uma verdadeira síntese da obra machadiana. Tal conclusão incita-nos a pensar que, para a análise literária, é necessário o aprofundamento em todas as vertentes teóricas possíveis e plausíveis, o que permite diversas possibilidades investigativas, de produção de sentido, retirando das obras significâncias magníficas.

Espera-se que este trabalho monográfico seja uma forma de demonstrar a grandiosidade da obra literária de Machado de Assis, a qual tem muito a oferecer em termos de originalidade, modernidade, força estética e criativa, resgate histórico e social, e também como sondagem da condição e da alma humana em suas características universais.

Referências

ASSIS, J. M. M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1984.

BOSI, A. **Brás Cubas em Três Versões**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1977.

FACIOLI, V. **Um Defunto Estrambótico: Análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

MERQUIOR, J. G. **O romance carnavalesco de Machado**. In: Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Editora Ática, 1984.

MERQUIOR, J. G. A astúcia da mímese. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

REGO, E. O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ROCHA, K. A sátira menipéia em contos de Machado de Assis. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/asatira_karina_bersan.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2018.

LA BURLA Y LA MELANCOLÍA EN LA OBRA MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: DIÁLOGOS ENTRE MENIPO, LUCIANO Y JOAQUIM MARIA

Resumo

Asumido por la crítica como nuestro mayor hombre de las letras del país, Machado de Assis publicó, en 1881, un romance considerado divisor de aguas dentro de la literatura brasileña, trayendo innovaciones que perpasan una mera clasificación como novela realista. Buscando la comprensión de la densidad del mirar machadiano, que muestra su dimensionalidad múltiple dentro de la narrativa, haremos un rescate crítico y comparativo, buscando identificar el juego doble del narrador, característica que trae singularidad a la obra, teniendo como base teórica la influencia de la sátira menipeia y de la tradición luciánica, buscando asociarlas a la creación machadiana. Delante de eso, buscaremos presentar como la obra posterga las denominaciones triviales, o sea, como ella presenta un amalgama de acepciones, que revelan no sólo el conjunto socio-histórico de su producción, pero de la cultura erudita de Machado de Assis, que se basa en modelos griegos. Además, realizamos un abordaje del cómico, de la sátira, asociando tales géneros a la obra en estudio, reforzando el avance técnico-literario del romance. Para eso, nos fiaremos en los estudios de Bosi, Rego, Facioli y Merquior.

Palavras-clave

Sátira menipeia. Tradición luciánica. Memórias póstumas de Brás Cubas.

Recebido em: 02/04/2018

Aprovado em: 27/02/2019

Reading Romance: Reading the Oppositional in Narrative³³

Xuan Wang³⁴

University of Georgia

Abstract

Since its first extant preface signed in 1592 to the present day of the *Journey to the West* studies in the United States, this fantastic quest-romance has been interpreted as the Daoist manual for cultivating the internal alchemy, the Confucian allegory of controlling the mind, and above all, a masterwork in literature that is teeming with cynicism, irony, and social critique—a thorough dismissal of the theological/moral/philosophical allegoresis. These two opposing modes in reading this 1592 Chinese fiction, I argue, recall the two ways of reading the Western romance such as the *Divine Comedy*, the *Faerie Queene*, and the *Pilgrim's Progress*. While Singleton and Frye, for example, endorse the theology/ideology-oriented interpretation, critics as Bloom, Berger, Parker, Goldberg, Teskey, and Fish, have highlighted the exceptional and idiosyncratic: it is the anti-progress aspect of the text that stands out and constitutes the genre of romance.

Keywords

Romance, Early Modern Vernacular Fiction, and Interpretation

³³ This essay was written for the seminar, “Toward New Theories and Histories of Romance,” in the 2019 American Comparative Literature Association (ACLA). Its title is indebted to the writings of Ross Chambers and Harry Berger Jr, see footnote 8, below.

³⁴ Xuan Wang studies in the Comparative Literature Department at the University of Georgia. Her article, “The Problem of Chinese Allegory Revisited,” appears in *Canadian Review of Comparative Literature*.

In her brief overview of the *Journey to the West* for Oxford's "Very Short Introduction" to Chinese literature, Sabina Knight mentions in the conclusion the scholarly debate over the meaning of this 1592 vernacular prose fiction—the "most retold East Asian classic" (88). "Scholars debate the degree of irony in the novel's presentation of spiritual quest," Knight writes, pondering on the genre of the book. Is it "an epic or a mock-epic" (89)?³⁵

From 1592 to 1892, when the last commentary edition was published, the *Journey to the West* had been interpreted as an allegory that elucidates the Mencian principle of "retrieving the lost mind," a Daoist manual that teaches ways of cultivating the internal alchemy, and a line-by-line gloss of the Confucian classic the *Great Learning*. In the 19th century, four commentary editions of the *Journey* appeared, and they were invariably read as a coded scripture that was passed down by a Daoist sage. While the first 300 years of the *Journey*'s afterlife are largely associated with the Daoist and the Confucian teachings, the new edition issued in 1921 by the Shanghai Oriental Press, with modern punctuation and paragraphing inserted, and all the previous commentaries removed, was prefaced by Hu Shih's categorical dismissal of religious interpretation. "The *Journey to the West*," as Hu states:

has been ruined by numerous Daoist priests, Buddhist monks, and Confucian scholars in the past 300 years. The Daoists say that this book is a set of doctrines for cultivating the Golden Elixir. The Buddhists say that this book is about the law of Buddhism. The Confucians say that this book talks about the principles of "making the intentions true and setting the minds right." These interpretations are the great enemies against the *Journey to the West*. Now having deleted all the "True Interpretation" and "Original Intent" discovered by that so-called "Master who is Awakened to the Origin" and the "Master who is Awakened to the One," we restore its earliest appearance.³⁶ (22-3)

Regarding the theological interpretations as the "great enemies," Hu Shih argues that the *Journey* is a novel whose literary value lies in the ideology of "playing with the world." The portrayals of the defiant monkey, the incompetent authorities, the lazy disciples, and the fawning courtiers are all showcases of the author's playful irreverence toward the world. "The author must have been a man full of complaints," Hu writes, "[...] but as the

³⁵ In her overview of the *Journey* that is included in *The Columbia History of Chinese Literature* (2001), Wai-ye Li also discusses the incongruity between the "allegorical meaning" of the *Journey* and the book's comic narrative.

³⁶

《西游记》被这三四百年来的无数道士和尚秀才弄坏了。道士说，这部书是一部金丹妙诀。和尚说，这部书是禅门心法。秀才说，这部书是一部正心诚意的理学书。这些解说都是《西游记》的大仇敌。现在我们把那什么悟一子和什么悟元子等等的“真诠”、“原旨”一概删去了，还他一个本来面目。

author criticizes, he criticizes without a stiff face” (13).³⁷ Different from the stance of an idealist who aspires to change the world in the most earnest way, the ideology of “playing with the world” probably implies a profound recognition that we are better off laughing at and playing with, than sincerely participating in this unsalvageable world. In his introduction to Arthur Waley’s 1943 abridged translation of the *Journey*, Hu Shih reiterates this set of readings. “Freed from all kinds of allegorical interpretations by Buddhist, Taoist, and Confucianist commentators,” he concludes, “*Monkey* is simply a book of good humor, profound nonsense, good-natured satire and delightful entertainment” (5). Rather than confusing this 1592 vernacular novel with philosophical or religious doctrines, Hu Shih finds its meaning in social critique. And of course, the *Journey*’s use of vernacular language—an asset regarded by Hu—had lent support to his proposal of abandoning the classical language in writing, the Chinese language reform that was initiated by him in the late 1910s.

When C. T. Hsia, in his 1968 monograph *The Classic Chinese Novel*, introduced the *Journey* to American academics, he more or less followed Hu Shih’s interpretation and categorized the novel as “a work of comic fantasy” (115), a major milestone in the history of fiction that he compared to *Don Quixote*, *Everyman*, *The Pilgrim’s Progress*, *Paradise Lost*, the *Divine Comedy*, and *The Faerie Queene* (116-164). Using then current academic vocabulary and scholarly approach, Hsia also expresses his interest in the book’s “archetypes.”³⁸ The *Journey*’s overarching plot of a quest, along with the motifs of battle between the good and the bad, duplication of the monsters, seduction of temptress, and the ultimate triumph, could easily qualify the book for the “mode of romance,” the literary mode that according to Northrop Frye, stands at the “center of gravity for archetypal criticism” (116).³⁹ Yet if Hsia finds his interest in the archetypes that are shared between the *Journey*

³⁷ 著者一定是一个满肚牢骚的人，……虽是骂人，却不是板着面孔骂人。

³⁸ Hsia, 139-49. This approach to the *Journey* is further pursued in Karl Kao’s “An Archetypal Approach to *Hsi-yu chi*.” *Tamkang Review* 5, no. 2 (1974): 63-98. See also James Fu, who explores the themes that constitute the structure of a quest.

³⁹ Frye’s “archetypal criticism,” that is, his interest in the recurring images and motifs in literature that are not conditioned by time and place, is an attempt to overcome the “futile” allegorical readings that is determined by history, institution, and idiosyncratic preference. In the “Tentative Conclusion” in his *Anatomy of Criticism*, Frye writes: “One element in our cultural tradition which is usually regarded as fantastic nonsense is the allegorical explanations of myths which bulk so large in medieval and Renaissance criticism and continue sporadically to our own time. The allegorization of myth is hampered by the assumption that the explanation ‘is’ what the myth ‘means.’ A myth being a centripetal structure of meaning, it can be made to mean an indefinite number of things, and it is more fruitful to study what in fact myths have been made to mean. ... Commentary which has no sense of the archetypal shape of literature as a whole, then, continues the tradition of allegorized myth, and inherits its characteristics of brilliance, ingenuity, and futility. The only cure for this situation is the supplementing of allegorical with archetypal criticism.” See *Anatomy*, 341-2.

According to Frye, while the mode of romance-myth is at the center of gravity of “archetypal criticism,” it is at the same time the “structural core of all fiction,” which includes the secular writing of the chivalric knight and the religious writing of the legend of the saint. See *The Secular Scripture*, 15, and *Anatomy*, 34.

and the Western romances, Anthony Yu's comparison between the *Divine Comedy* and the *Journey to the West*, which appeared a generation later in 1983, when the four volumes of his full translation of the *Journey* had been published, finds the two works parallel in their meaning in the "religious pilgrimage of approaching to God" (216). Citing the theological interpretations of the *Commdia* by Auerbach, Abrams, Singleton, and Charles Williams, Yu argues that the *Journey*, similar to how Dante appropriates Augustine and Aquinas, and demonstrates Christian redemption in return, is indebted to the Daoist tradition and in return illustrates the Daoist redemption in pilgrimage. Hu Shih's "critique of the interpretive agents allegedly ruining the novel," as Yu notes in a later essay, "also begets eventually its own irony, because one can argue today that a great deal of scholarship spanning Japan, the U.S., Europe, and finally again in East Asia in both China and diaspora communities may be summarized as a serial refutation of Hu's—and Lu Xun's as well—observations" ("Formation," 34). In the United States at least, the two dominant trajectories in interpreting the *Journey* prior to the 20th century have been revived with a vengeance. If Anthony Yu's introductions, both in the initial 1977 edition of the translation of the *Journey* and the 2012 revised edition, nudge toward a reading that takes the *Journey* as illuminating practices in the Daoist internal alchemy, Andrew Plaks' article in his 1987 monograph, *The Four Masterworks of the Ming Novel*, reads the novel as a Neo-Confucian allegory elucidating ways to cultivate the mind.

On the other hand, in American academia, the theological readings of Dante, Spenser, and Milton, though prevalent in the 1950s and 60s, have since the 70s faced increasing opposition and resistance. The presence of this theological approach, to some extent, only becomes more visible in hindsight in the next generations' critiques and reflections. In his survey of the commentary history of the *Divine Comedy*, Hollander, for example, when describing this postwar phenomenon in American Dante studies, deplores Auerbach's (as well as Singleton's) success in directing scholarly attention to the theological borrowings, which in his eyes is "the single most negative force hindering the development of Dante Studies."⁴⁰ If Mazzotta still argues equivocally that "Dante writes in the mode of theological allegory and also recoils from it" (237), Bloom, while highlighting Dante's bold

⁴⁰ To cite Hollander's recapitulation of this trend of theological interpretation in full: "A phenomenon that has been of great interest (and it is not only Americans who think so) in the postwar period is the emergence of American Dante studies. To be fair, the first movement came from Germany, or at least from the exiled German Jew, Erich Auerbach. It was he who successfully reshaped the argument about Dante's allegory. The misprision of that argument has been, in my opinion, the single most negative force hindering the development of Dante studies. What Auerbach proposed was that Dante's allegory should be thought of along the lines of theological allegory, namely as being figural rather than figurative, historical rather than metaphoric" (278).

invention of Beatrice as the key element in the Christian hierarchy of salvation, and his unprecedented rewriting of a Ulysses who refuses to settle down but chooses to journey on, becomes sarcastically severe in his rather amusing critique of Dante's theological readers:

Almost inevitably, it is misread until it blends with the normative, and at last we are confronted by a success Dante could not have welcomed. The theological Dante of modern American scholarship is a blend of Augustine, Thomas Aquinas, and their companions. This is a doctrinal Dante, so abstrusely learned and so amazingly pious that he can be fully apprehended only by his American professors. [...] My own Dante deviates increasingly from what has become the eminently orthodox Dante of modern American criticism and scholarship, as represented by T. S. Eliot, Francis Fergusson, Erich Auerbach, Charles Singleton, and John Freccero. [...] If it is all in Augustine or in Thomas Aquinas, then let us read Augustine and Aquinas. But Dante wanted us to read Dante. He did not compose his poem to illuminate inherited truths. The *Comedy* purports to be the truth, and I would think that detheologizing Dante would be as irrelevant as theologizing him. (80-3)

In Bloom's reading, the *Comedy* is marked by Dante's pride in creating his own theological truth rather than his religious humility, his literary originality rather than his supposed theological borrowings. While the theological approach intends to explain away the strangeness of Beatrice's position by associating her with Mary, Bloom puts a spotlight on this oddity, taking it as the very proof of the triumph of literary imagination that refuses to be subordinated to the authority of Christian doctrine.

To go against the theological/ideological allegoresis, if Bloom's strategy lies in pinpointing the dominance of the author's creativity over his indebtedness to the inherited sources, Spenser readers such as Berger, Parker, and Goldberg focus specifically on the author's innovation of the overarching plot of the quest. Against the commonly-held understanding of the first Book of the *Faerie Queene*, where the journey of the dragon-slaying Red Cross Knight is taken to be the quest of Christian identity,⁴¹ Berger, for example, in his close reading of its narrative details, (a reading mode that he theorizes as textualization as opposed to countertextualization,⁴²) underlines the hero's evasive self-correction of his

⁴¹ Frye, *Anatomy*, 194. See also Harry Berger, Jr., "Displacing Autophobia in *Faerie Queene I*: Ethics, Gender, and Oppositional Reading in the Spenserian Text," *English Literary Renaissance* 28 (1998): 178.

My article's general thesis has been inspired by and is indebted to Berger's reading of the first book of the *Faerie Queene*. The subtitle of this essay is directly borrowed from the title of the book: *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. See Ross Chambers, who, inspired by Michel de Certeau's study of the oppositional behavior of everyday life, discusses the oppositional reading/narrative in the text of La Fontaine. This book also serves as the theoretical foundation of Berger's reading of the first book of the *Faerie Queene*, see his footnote 38 in "Archimago: Between Text and Countertext," *The English Renaissance* 43 (2003): 60.

In his study of Milton, Teskey also mentions the two incompatible features of Milton: one theoretical, the other poetic. Teskey argues that these two incompatible features have rendered Milton's writing "delirious." At the same time, Teskey also contends that the study of the poetic/creative side of Milton has been left on the margin nowadays. See Gordon Teskey, *Delirious Milton*, 7.

⁴² Berger, "Archimago," 32.

susceptibility to seduction, despair, pride, and his complicity with the enemy.⁴³ Responding to Frye and Greenblatt, both of whom have read the book as championing the religious/political ideology propagated in Elizabethan England, Berger's resistance is determined:

Northrop Frye argues that Spenser kidnapped erotic and chivalric formulas, and made them serve an apocalyptic discourse expressing the religious and social ideals of the Reformation state, while Stephen Greenblatt argues that the kidnapper placed those formulas in the service of the queen's colonialist discourse in order to guarantee that "reality as given by [Tudor] ideology" would remain unchallenged within the poem. These characterizations are not wrong: each describes a message the poem communicates. It is the message that is "wrong," that is, offered to the reader as a countertextual target of textual critique. Frye and Greenblatt don't sufficiently attend to textual effects that embed the kidnapped formulas in a climate of reflexive parody typical of romance. ("Archimago" 29)⁴⁴

Página |
126

For Berger, in other words, it is not the *Faerie Queene* who kidnaps the chivalric formulas in the service of an ideological program, but it is Frye and Greenblatt, at the expense of the richness of the text—its "reflexive parody typical of romance"—that have "kidnapped" the *Faerie Queene* for their own interpretive agendas. Textual details such as the hero's persistent flaws, his lack of progress, and the repeated deferrals of the promised, ultimate success, betray the narrative's deviation from the ideological agenda in which progress and fulfillment are expected.⁴⁵

By accentuating the pilgrim Christian's repeated mistakes in being "caught up in the familiar crisis and paralysis" (233), to use another example, Fish suggests that this "antiprogressive nature" of *Pilgrim's Progress* reminds its reader of the illusion of progress, and subsequently the limits of human agency that can only imagine a salvation in terms of growth and progress. "In this way he (Bunyan) makes the subversion of the 'dynamics of the narrative' the subversion of the reader's understanding [...]" (237), Fish broods over the intention of the author. Not taking the quest story as a religious allegory of the pilgrimage to God, if both Bloom and Fish emphasize the narrative's innovation—its subversion of the traditional plotline, Berger argues explicitly that this subversion entails criticism of the traditional narrative of religious pilgrimage: "The way the poem establishes its credentials," he writes, "is to question, criticize, and parody—to try, in a word, to disestablish—the tradition of its predecessors in a particular respect" ("Archimago" 48). In Hu Shih's rather anachronistic preface to the 1921 edition of the *Journey to the West*, while contending that the

⁴³ See Berger, "Displacing," 170-7; "Archimago," 50-5.

⁴⁴ Berger also discusses these two opposing readings with the framework of William Nelson's interpretation in "Displacing," see 178.

⁴⁵ See also Patricia A. Parker, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, 76; and Jonathan Goldberg, *Endless Worke: Spenser and the Structures of Discourse*, 7.

doctrinal interpretations are the “greatest enemy” that had ruined the book for over 300 years, he argues that the *Journey*’s literary value lies in its “ideology of playing with the world, which is fond of critiquing”⁴⁶ (23). If Bloom, Fish, and Berger, confine their interpretations to the framework of literary history, Hu Shih, moving in a slightly different direction, finds the journey’s signification in social critique. To play with the world is to criticize the world in a playful, seemingly detached way. The “world” that Hu brings up will certainly include institutions and authorities that are reflected in both the celestial and the mundane courts, the unapologetic culture of hypocrisy that prevails in the human realm; however, will this “world” also include the “literary world” where writings on the subject of religious pilgrimage have become a banal storyline? Will this “world” include the “religious world” where the Daoist or Confucian teachings are believed to be the only path to Truth and Enlightenment? Will this “world” also include the theological mode of reading romance?

Despite the divergence in their specific interpretations, the opposition to the theological reading of the early modern quest narrative, both in Chinese and in English criticism, has formed an alternative paradigm in reading romance. Prioritizing narrative details rather than intellectual principles, rhetoric rather than logos, innovation rather than the inherited sources, this mode of reading sees in the narrative stasis rather than progress, flaws rather than enlightenment, setbacks rather than success, and problems rather than solutions. Instead of a doctrine-oriented allegory that tries to follow, promote, and consolidate the established ideologies, romance now challenges, creates, and criticizes. It entails parody rather than propaganda, originality rather than traditionalism, pride rather than humility. Under this mode of “suspicious reading” (Berger, “Displacing,” 181), the narrative, no longer an “orderly, wish-fulfilling dream” (Frye, *Anatomy* 186), is idiosyncratic, disturbing, unusual, and open-ended.

On the one hand, there is the deep-seated tradition of interpreting the quest-romance as a truth-seeking, authoritative, religious writing that teaches the secret path to transcendence; on the other hand, there is the surging opposition that is informed by close reading and the hermeneutics of suspicion. In his revision of Frye’s definition of the genre of romance, Jameson suggests that its hero’s dominant trait should be naiveté and inexperience, and his most characteristic posture is bewilderment, not the superhuman power that recalls that of a mythic god (138-9). If this characterization is one feature in romance, such naiveté and bewilderment experienced by the hero must have stemmed in part from his difficulty in

⁴⁶ 爱骂人的玩世主义

reading and seeing—in discerning between the good and bad, in distinguishing the true from the false. It is Tripitaka’s “foolish, dull eyes of flesh 肉眼愚迷,”⁴⁷ Dante the traveler’s failing eyesight in the darkness of the wood, Red Cross’s confusion between Una and Duessa, and the pilgrim Christian’s digression from Evangelist’s instruction. Perhaps this problem experienced by the hero in reading echoes the problem and challenge that every reader of romance has to encounter. Standing at the crossroad of these two oppositional approaches to the story, the reader, in their journey of reading, needs to make a decision on their own.

⁴⁷ This motif is constantly brought up in the *Journey*, see Chapter 13, 16, 25, 40, 58, and 76, for example.

References

BERGER, Jr, Harry. Archimago: Between Text and Countertext. **Studies in English Literature, 1500-1900**, vol. 43, no. 1, 2003, pp. 19-64.

_____. Displacing Autophobia in Faerie Queene I: Ethics, Gender, and Oppositional Reading in The Spenserian Text. **English Literary Renaissance**, vol. 28, no. 2, 1998, pp. 163-182.

Página |
129

BLOOM, Harold. **The Western Canon: The Books and School of the Ages**. Riverhead Books, 1994.

CHAMBERS, Ross. **Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative**. U of Chicago P, 1991.

FISH, Stanley Eugene. **Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature**. U of California P, 1972.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. Princeton UP, 1971.

_____. **The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance**. Harvard UP, 1976.

FU, James S. **Mythic and Comic Aspects of the Quest: Hsi-Yu Chi as Seen through Don Quixote and Huckleberry Finn**. Singapore UP, 1977.

GOLDBERG, Jonathan. **Endless Worke: Spenser and the Structures of Discourse**. Johns Hopkins UP, 1981.

HOLLANDER, Robert. Dante and his Commentators. **The Cambridge Companion to Dante**, edited by Rachel Jacoff, Cambridge UP, 1993, p. 270-80.

HSIA, Chih-tsing. **The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction**. Columbia UP, 1968.

HU, Shih. Xiyouji Xu [Preface to the Journey to the West]. **Guben Xiyouji [Journey to the West, the Ancient Copy]**, edited by Yuanfang Wang, Shanghai: Shanghai Yadong Tushuguan, 1921.

JAMESON, Fredric. Magical Narratives: Romance as Genre. **New Literary History**, vol. 7, no. 1, 1975, pp. 135-63.

KAO, Karl S. Y. An Archetypal Approach to Hsi-yu chi. **Tamkang Review**, vol. 5, no. 2, 1974, pp. 63-98.

KNIGHT, Sabina. **Chinese Literature: A Very Short Introduction**. Oxford UP, 2012.

LI, Wai-ye. Full-Length Vernacular Fiction. **The Columbia History of Chinese Literature**, edited by Victor H. Mair, Columbia UP, 2001, pp. 632-7.

MAZZOTTA, Giuseppe. **Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy**. Princeton UP, 1979.

PARKER, Patricia A. **Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode**. Princeton UP, 1979.

PLAKS, Andrew H. **The Four Masterworks of the Ming Novel: Ssu Ta Ch'i-Shu**. Princeton UP, 1987.

SINGLETON, Charles S. **Dante's Commedia: Elements of Structure**. Johns Hopkins UP, 1977.

TESKEY, Gordon. **Delirious Milton: The Fate of the Poet in Modernity**. Harvard UP, 2006.

WU, Cheng'en; Arthur Waley. **Monkey**. Grove, 1958.

WU, Cheng'en,; Anthony C. Yu. **The Journey to the West**. 4 vols. U of Chicago P, 1977.

_____. **The Journey to the West**. Revised edition. U of Chicago P, 2012.

WU, Cheng'en, and Wang Yuanfang. **Guben Xiyouji [Journey to the West, the Ancient Copy]**. Shanghai: Shanghai Yadong Tushuguan, 1921.

YU, Anthony C. Two Literary Examples of Religious Pilgrimage: **The Commedia and the Journey to the West**. *History of Religions*, vol. 22, no. 3, 1983, pp. 202-30.

_____. The Formation of Fiction in the *Journey to the West*. *Asia Major*, vol. 21, no. 1, 2008, pp. 15-44.

LENDO O ROMANCE: AS LEITURAS Opositoras NA NARRATIVA

Resumo:

Desde seu primeiro prefácio, escrito em 1592, até os dias atuais, como os estudos norte-americanos sobre “Viagem para o oeste – Journey to the West”, este romance-de-viagem fantástico tem sido interpretado como um manual Daoísta para cultivo das alquimias internas, uma alegoria confuciana para o controle da mente e, acima de tudo, uma obra-prima na literatura repleta de cinismo, ironia e crítica social - uma completa rejeição das alegorias teológica / moral / filosófica. O argumento desse trabalho é que esses dois modos opostos de ler essa ficção chinesa de 1592 fazem paralelo com as duas maneiras de ler o romance ocidental, como exemplificam as análises de a Divina Comédia, a Fada Queene e o Progresso do Peregrino. Enquanto críticos como Singleton e Frye, por exemplo, endossam a interpretação orientada para a teologia / ideologia, outros como Bloom, Berger, Parker, Goldberg, Teskey e Fish, destacam o excepcional e idiossincrático: é o aspecto anti-progresso do texto que destaca-se e constitui o gênero do romance

Palavras-Chave

Romance, Ficções vernaculares da primeira modernidade, Interpretação.

Recebido em: 13/03/2019
Aprovado em: 17/03/2019

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 PósGraduação em Letras da UFC, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

Resenha de *The Only Story* de Julian Barnes

Marcela Santos Brigida⁴⁸

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

BARNES, Julian. **The Only Story**. London: Jonathan Cape, 2018, 224 p.

Julian Barnes é autor de treze romances, incluindo *O Sentido de Um Fim*, vencedor do Prêmio Man Booker em 2011, e *O Ruído Do Tempo*. Ele também escreveu três livros de contos, quatro coleções de ensaios e dois livros de não-ficção: *Nothing to be Frightened Of* e o *best-seller* do Sunday Times *Levels of Life* além de publicar ficção criminal sob o pseudônimo Dan Kavanagh. Em 2004 tornou-se *commandeur* da Ordem das Artes e das Letras. Seu romance mais recente, *The Only Story*, lançado no Brasil pela Rocco sob o título *A Única História*, recebeu resenhas elogiosas dos jornais *The Guardian* e *The Independent* e da *The London Magazine*.

Em *The Only Story*, o premiado escritor inglês Julian Barnes retoma alguns dos temas explorados em seu romance de estreia, *Metroland* (1980). Entre estes, destaca-se o sufocamento da juventude pelos padrões comportamentais da classe média regida pelos ideais de *Englishness* nas pequenas cidades britânicas. Em *The Only Story*, somos apresentados a Paul Roberts e ao longo das três partes que compõem o romance, acompanhamos a sua jornada da juventude à velhice. Aos 19 anos, Paul está certo de que o caminho que vai seguir precisa envolver alguma espécie de ruptura que o distancie do estilo de vida e valores defendidos pela geração de seus pais. É digno de nota que a política, por Paul vislumbrada como domínio de um segmento da vida madura conservadora por ele repelida, não o interessa. Suas preocupações são extremamente individualistas. Acompanhamos Paul enquanto ele se debruça sobre o seu passado que, lentamente, alcança e se transforma no seu presente. O leitor

⁴⁸ Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista CAPES. Graduada em Letras - Inglês / Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

tem diante de si um homem solitário que olha para trás e conta a sua estória, a única que valia a pena contar.

Na primeira parte do romance, desenrola-se a narrativa do jovem Paul que, obrigado pelos pais a frequentar o clube de tênis local, se esforça para escapar dos estereótipos aos quais ele confina os outros membros. São transformados em caricaturas todos aqueles que ele via como estandartes do estilo de vida em relação ao qual ele próprio se percebia como desviante. Às jovens em busca de parceiros adequados para o matrimônio, ele se refere como “Carolines”. Já os homens que representam manifestações de um modelo de masculinidade que Paul rejeita são “Hugos”. Durante e nos intervalos de partidas de um esporte ao qual Paul somente se dedica pela insistência dos pais, ele encontra vazão para sua inquietude na figura de Susan, uma mulher inteligente, perspicaz, sarcástica e atraente. Vinte e nove anos mais velha do que ele, Susan é casada e, para todos os efeitos, indisponível. No entanto, além do interesse de Paul ser aparentemente correspondido, é justamente a inadequação daquela companhia, quiçá até mais do que a mulher em si, que atrai o protagonista, o envolvendo na relação. Desde o início do romance, sabemos que ele vai morar com Susan por cerca de dez anos e que as coisas não terminarão bem. Logo descobrimos que, à época do relato na voz do Paul já maduro, Susan já não está mais viva. Não é o desfecho que faz de *The Only Story* um grande breve romance: é a jornada. Ao oferecer um reflexo da vida com todas as suas imperfeições e percalços, Barnes deixa o leitor com a sensação de uma inquietação agri-doce que, na voz de Paul, pende um certo tanto para a amargura.

Ao longo das primeiras duas partes do romance, a narrativa transcorre em primeira pessoa. O leitor acompanha o fluxo de pensamentos de Paul que, muitas vezes, expõe sentimentos mesquinhos e a falta de generosidade que define sua relação com Susan. As falhas de Paul são expostas sem filtro e, como um espelho, ele reflete traços humanos que o leitor certamente reconhecerá. No entanto, é por ser humano que o Sr. Roberts se torna interessante, por mais falhos que seus axiomas sobre o amor e a vida possam parecer. Ele parte da proposição – que dá o nome do romance – de que “a maioria de nós só tem uma estória a contar”, que somente esta única estória importa. Esta é a dele. E ao longo desta primeira parte, conhecemos o jovem Paul, que durante um recesso da universidade volta à pequena cidade onde cresceu para passar as férias. Lá, ele se apaixona pela não-convencionalidade da sua própria afeição por Susan enquanto observa com certo distanciamento, em sua voz de narrador mais maduro, quão tolo é pensar que nossas estórias são individuais, inerentemente diferentes de todas as outras. Na realidade, ele diz, todas as estórias têm algum elemento que as aproxima. O protagonista caçoa da própria inexperiência

ao olhar para trás sem deixar de se questionar, inseguro, se foi ele a origem da própria infelicidade. Ao longo da primeira parte, vemos o relacionamento se estabelecer e se chocar contra as inevitáveis barreiras. Os pais de Paul se incomodam com a aproximação do filho e Susan Macleod. Já Gordon, o marido distante de Susan, se revela um alcoólatra abusivo que recorre à violência física para descontar na esposa suas frustrações e, evidentemente, os ciúmes e a humilhação de perceber o desenvolvimento da relação adúltera da esposa. Entremontes, Paul interpreta o papel de uma espécie de agregado da família Macleod para justificar sua presença frequente no lar da família. Ele se envolve em eventuais confrontos físicos ou verbais com Gordon, sobre os quais os dois homens jamais voltam a falar, traço que Paul atribui ao orgulho inglês característico do local onde cresceu. Sinais do pequeno escândalo gerado pela relação entre Susan e Paul vêm à tona quando ambos recebem cartas da direção do clube de tênis os expulsando do mesmo, citando apenas as “atuais circunstâncias”, sem, no entanto, ousar descrevê-las. Entre o ardor de Roberts, os abusos de Macleod e o que o narrador define como uma “inevitabilidade”, a primeira seção se encerra com a partida de Susan e Paul, como casal, para Londres. Temos então a oscilação entre a voz do narrador jovem, agora aos 21 anos, que vive o momento de libertação radical das amarras da vida provinciana e a voz do Paul mais velho e experiente que lamenta, em tom ominoso, ser incapaz de cumprir a promessa de lembrar de Susan sempre com uma nota positiva.

Na segunda parte do romance, permanece a narração em primeira pessoa, mas há um deslocamento do tom. Se antes o protagonista parecia, até certo ponto, despreocupado e certo de que o seu amor não-convencional era a régua pela qual ele poderia medir a existência, o convívio com Susan sob o mesmo teto, além do seu próprio amadurecimento e mudança de interesses levam Paul a começar a não apenas se ressentir de suas escolhas, como a se ressentir da própria Susan. Neste novo contexto, ela se torna depressiva e os sinais de seu alcoolismo não demoram muito para transparecer. Sua infelicidade envergonha Paul diante de si próprio: agora ela está mais triste do que antes, ele conclui. Ironicamente, agora que dividem a mesma casa, se torna mais evidente a impossibilidade de os dois se libertarem dos olhares críticos do mundo exterior, da sociedade guardiã dos valores burgueses que Paul dizia rejeitar. O desmoronamento da mulher amada também o enfurece, ainda que silenciosamente. Aos poucos, ele se distancia. No momento em que Susan atinge seu ponto de maior complexidade na narrativa, a visão que temos dela – sempre mediada por Paul – se torna cada vez mais difusa. Acompanhamos o afastamento do narrador em relação a Susan até que Paul começa a se interessar por outras mulheres e a se sentir sufocado pelo lar que compartilha com a companheira.

Entre as mulheres com quem Paul se envolve, a jovem advogada Anna se destaca pela solidez do vínculo formado entre o casal e, sobretudo, pelo contraste que se apresenta entre ela e Susan. No desenrolar deste relacionamento, vislumbramos uma analogia entre Susan e a figura vitoriana da “louca no sótão”. Antes de se lançar no que descreve como uma exacerbação de decrepitude moral gastando suas economias em um hotel com refeições suntuosas e uma série de prostitutas, Paul experiencia um rompimento com Anna. No início da relação, ela parece aceitar a situação peculiar de Roberts, chegando a estabelecer um bom relacionamento com Susan. Paul vai morar com a nova namorada, mas o vínculo e o senso de responsabilidade em relação a Susan permanecem. Problemas e interrupções na rotina do jovem casal surgem por conta de incidentes relativos ao alcoolismo de Susan. Paul aponta para Anna que havia prometido à Sra. Macleod que sempre haveria lugar para ela em sua vida, ainda que fosse em um sótão. Anna rejeita a possibilidade categoricamente, declarando não querer um sótão na sua vida, “especialmente um que tenha uma mulher louca”⁴⁹ (BARNES, 2018, p. 120). Aqui, Barnes estabelece uma instância interessante de intertextualidade com a tradição literária vitoriana, caracterizada tanto por seus longos romances quanto pela figura do Anjo do Lar, a mulher ideal descrita por Coventry Patmore em *The Angel in the House* (1862). Contraposta ao Anjo de Patmore, temos a mulher transgressora que, silenciada sob a alcunha de “louca”, deve ser removida do convívio social. Tal figura veio a ser descrita pelas críticas feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) como a “louca no sótão”, uma referência à personagem Bertha Mason do romance *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. Enquanto o estudo de Gilbert e Gubar se utiliza da figura da “louca” para desenvolver um argumento acerca das intenções da autora, é interessante observar a forma como, em um romance contemporâneo, a figura da louca no sótão seja invocada para fazer referência a uma mulher transgressora. Barnes parece apontar para o fracasso de certas revoluções da década de 1960 – o ponto de partida do romance – que não se concretizaram na forma de aceitabilidade social para mulheres, especialmente se não fossem jovens. A mulher transgressora segue sendo censurada e punida: primeiro fisicamente, pelo marido violento, depois moralmente, pela sociedade que a julga e, enfim, pelo próprio companheiro de transgressão. Logo é tida como louca, sofre com o abandono e é, por fim, obliterada pela morte.

⁴⁹ Tradução nossa.

A terceira parte do romance começa com uma quebra em relação à técnica narrativa até então adotada. Abruptamente, o leitor se depara com um narrador em terceira pessoa, sem que este demonstre, no entanto, distanciamento em relação aos eventos. Embora não na sua voz, a estória segue sendo contada a partir do ponto de vista de Paul, que passa de *I* para *he*. A seção começa com um dos questionamentos insolucionáveis de Roberts. Ele se pergunta quais são mais verdadeiras: a lembranças felizes ou as infelizes, antes de decidir que, assim como para a maioria dos seus questionamentos, não há resposta. Percebemos pela observação subsequente de Paul, de que ele havia mantido por décadas um caderno com “o que as pessoas haviam dito sobre o amor”, que o protagonista já havia envelhecido mais alguns anos a essa altura. Com o tempo, Paul foi se isolando em relação ao mundo exterior: o universo de Paul havia encolhido, o narrador nos informa. O que o assola agora não são questões do presente, mas análises do passado e a necessidade de compreender o amor, ou a memória e nossos falhos recortes de mundo. Maduro e só, Paul mantém sua primeira e maior obsessão: Susan, a “única estória”. Descobrimos que pouco após a dissolução do romance com Anna, Paul retornou à casa que dividia com Susan e aqui, assim como no momento em que descreve a saída definitiva da pequena cidade onde viviam no início do romance, a palavra “inevitabilidade” surge como motivação principal. Os anos finais com a amada são explorados na descrição do desgaste e do declínio da relação, culminando na fuga final de Paul ao “devolver” Susan para a sua família. O narrador declara que, em relação a este ato, Paul não sentia arrependimento, mas culpa ou remorso, sentimentos amortecidos apenas por uma noção de “inevitabilidade”. No entanto, a ideia de que nada poderia ter sido diferente não parece convencer nem mesmo o homem que a propõe repetidamente. Paul afirma sem convicção que já que não poderia salvá-la, trataria de salvar a si próprio. Não houve um rompimento *per se*. A condição mental de Susan havia se deteriorado devido à manutenção do vício e aos 30 anos Paul teve a oportunidade de viajar a trabalho, de escapar. Ele a visitaria sem regularidade ao longo dos anos subsequentes. Ela raramente o reconheceria, dizendo apenas o suficiente – de forma consciente ou não – para reforçar nele o sentimento de culpa.

O leitor testemunha ao longo da terceira parte do romance, a descrição minuciosa da infelicidade do protagonista mesmo em suas aventuras e viagens pelo mundo. Ele remove cada peça que compõe a estrutura da estória da sua vida para perceber que, afinal, nada era exatamente como parecia ser quando ele era jovem ou talvez ele não fosse mais capaz de ver as coisas como eram. Parece ser a frustração em relação ao homem que se tornou que impede Paul de narrar em primeira pessoa ações que ele próprio estranha em seu remorso. Como uma espécie de epílogo não anunciado, a narrativa volta para a primeira pessoa e Paul descreve

como foi visitar Susan pouco antes de ela morrer. Ele evita ao máximo romantizar a situação ao descrever o rosto da mulher enquanto dorme, sedada, internada contra a própria vontade de acordo com o relato da filha mais velha. E enquanto olha para aquela que foi objeto do seu amor e sujeito da sua “única estória”, Roberts percebe que a despedida reflete, de certa forma, o seu amor: ambos reais, dolorosos, e entrecortados por falhas. Suas lembranças de bons momentos com Susan se intercalam com pensamentos e preocupações cotidianas, até que ele a deixa, sem nenhuma certeza. Paul reflete sobre a tristeza da vida e qual seria a formulação mais correta, outro dos enigmas do protagonista: “A vida é bela, mas triste”, ou “A vida é triste, mas bela”. Mais do que a pergunta que inicia o romance (você preferiria amar mais e sofrer mais; ou amar menos e sofrer menos?), esta parece ser a verdadeira questão que o protagonista de Barnes se esforça para tentar responder na forma do romance sem chegar a uma conclusão. Em vez disso, a questão atravessa a página e o pequeno universo dos amores, dores e decepções de Paul e Susan para alcançar o leitor que, por mais que tente chegar a uma preciosa certeza, como Paul fez em seu caderno, sabe que é na dúvida que vivemos, como este romance-pergunta nos desafia a concluir.

Recebido em: 09/05/2018
Aprovado em: 27/01/2019

ENSINO

A seção **ENSINO** publica artigos e ensaios sobre o Ensino de Literatura (brasileira ou estrangeira) no Brasil ou em outros países. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em até duas edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

Livros e liberdade: reflexões sobre *literatura e sala de aula*

Vandemberg Simão Saraiva⁵⁰

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Este ensaio busca compreender as interferências de agentes vindos de dentro e fora do ambiente escolar que cerceiam e censuram tanto textos literários quanto discussões sobre eles na escola. Defende-se a tese de que, no cerne dessa situação, há a crença equivocada do que deve acontecer em uma sala de aula, destacadamente em aulas de literatura. Essa crença professa que a sala de aula é um espaço neutro, onde há a veiculação indistinta de conteúdos não ideológicos, e que a literatura busca a reafirmação de valores hegemônicos. O ensaio analisa o caráter errôneo dessas ideias. Assim, argumenta-se que, para o aprimoramento do educando como pessoa humana, deve-se buscar a formação ética, o desenvolvimento da autonomia intelectual e o pensamento crítico. Sob esse viés, considera-se a sala de aula, sob a regência do professor, como um espaço de reflexão, democracia e inclusão, em que a literatura impõe-se como elemento eficaz dessa educação, sendo as discussões sobre os textos práticas imprescindíveis para o crescimento cidadão e humano dos alunos.

Palavras-chave

Literatura. Liberdade. Ensino. Educação. Censura.

⁵⁰Mestre e Doutorando em Literatura comparada pela Universidade Federal do Ceará

1 Para começar, algumas notas ruins. E alguns comentários sobre elas.

Em 8 de maio de 2018, foi apresentado parecer favorável ao projeto de lei conhecido como “Escola sem partido” pela comissão especial destinada a analisá-lo. O projeto – segundo o *site* do movimento homônimo, em texto intitulado *Quem somos*, escrito pelo advogado Miguel Nagib (s. d.) – parte do pressuposto de que um exército organizado de militantes travestidos de professores prevalece-se da liberdade de cátedra e da cortina de segredo das salas de aula para impingir-lhes [aos alunos] a sua própria visão de mundo. O projeto recebeu críticas por parte daqueles que o consideram como um mecanismo de cerceamento do direito de livre cátedra dos professores, porque busca evitar a discussão sobre assuntos que, na visão de seus defensores, caberia somente às famílias abordá-los. Em 2016, a Procuradoria-Geral da República (PGR) já se havia manifestado contra a inclusão desse projeto na Base Nacional Curricular, afirmando sua inconstitucionalidade. Apesar disso, diversos municípios legislaram sobre projetos semelhantes e os aprovaram.

Esse projeto de lei reflete, de forma nacional e oficial, práticas que são corriqueiras no cotidiano de muitas escolas, a saber: a ingerência inadequada por parte de agentes de dentro e fora da comunidade escolar sobre ações pedagógicas do professor. Essas interferências, frequentemente, limitam o horizonte de discussão em sala e impingem valores específicos sobre um espaço/ambiente educacional em que precisa vigorar a multiplicidade de pontos de vista, a diversidade de saberes científicos e humanísticos e a variedade de tipos humanos. Como este trabalho analisa essas questões no âmbito das aulas de literatura de escolas brasileiras, iremos nos limitar aos textos literários, mesmo que livros de outras disciplinas também passem por essas restrições. Seguem-se alguns exemplos dessas situações equivocadas.

Em março de 2018, conforme Pais (2018) e Sesi (2018), a escola Firjan/SESI de Volta Redonda, no Rio de Janeiro, comunicou aos pais que o livro *Omo--Oba: Histórias de Princesas* (2009), de Kiusarn de Oliveira, sobre mitos africanos, seria substituído por outra obra. A troca ocorreu porque alguns pais reclamaram do conteúdo do livro. Após repercussão negativa nas redes sociais, a escola reviu a decisão e comprometeu-se a promover um encontro para debater com a comunidade escolar a diversidade e o multiculturalismo. Em 2016, segundo informações de Mansur (2016) e Ayres (2016), um abaixo-assinado pressionou a retirada de uma obra da lista de livros adotados pelo Colégio Santa Maria, que tem uma das sedes em Belo Horizonte. A obra, o premiado *A marca de uma lágrima* (1985), de Pedro Bandeira, foi acusado de causar, segundo os pais, “comportamentos irreparáveis, presentes e

futuros” (apud MANSUR, 2016), nos alunos da escola, de confissão religiosa católica. Para os pais, a publicação teria conteúdo erótico e, portanto, inapropriado para os alunos de, aproximadamente, 14 anos. Ressalte-se que a obra recebeu o prêmio de Melhor Livro Juvenil pela Associação Paulista de Críticos de Arte no ano de 1986. No final de 2015, conforme Franzin (2015), o Colégio Marista de Brasília excluiu de sua grade de leitura o livro *A família de Sara* (2009), de Gisela Gama Andrade. O texto conta a história de uma criança cuja família adotiva é composta pela mãe e por dois irmãos. Assim, a comemoração do Dia dos Pais promovida pela escola não agrada a Sara, que reclama da festa. O livro incomodou alguns pais de alunos do 2º ano do ensino fundamental do colégio, que, segundo a assessoria de imprensa da escola, questionaram a adoção da obra. A instituição retirou o livro, mas negou que as reclamações motivaram a decisão.

Os três exemplos supracitados revelam o fato de escolas titubarem em suas escolhas sobre o rol dos livros a serem estudados. Algumas chegam ao ponto de excluí-los das listas. Considerando que pedagogos e professores não fazem aleatoriamente suas escolhas dos textos literários a serem discutidos com os alunos, percebe-se que uma argumentação a partir das justificativas pedagógicas deveria ser feita por parte das escolas a fim de mostrarem aos pais o porquê do emprego dos títulos literários escolhidos.

Mais grave se torna a situação quando, em vez dos pais, o agente público tangencia o censor. Isso parece ter acontecido em São Paulo, em novembro de 2010, quando o Tribunal de Justiça daquele estado proibiu que o livro *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2009), publicado pela Editora Objetiva e organizado pelo professor Ítalo Moriconi, fosse distribuído nas escolas públicas do estado. Conforme Dearo (2010), a ação surgiu a partir de reclamações de, aproximadamente, quarenta pais revoltados com o conteúdo do conto de Ignácio de Loyola Brandão *Obscenidades para uma dona de casa*. Nas palavras do relator do caso, alguns contos “veiculam conteúdo pornográfico”⁵¹. (CUNHA, 2010 apud TJ/SP PROÍBE, 2010). Outro caso ocorreu em junho de 2017. Segundo MEC (2017), o próprio ministro da Educação à época, Mendonça Filho, ordenou o recolhimento do livro de contos infantis *Enquanto o sono não vem* (2003), do escritor e ator teatral José Mauro Brant. Desde 2014, o livro havia sido aprovado pelo Plano Nacional do Livro Didático (PNLD) do Centro de Alfabetização de Minas Gerais e distribuído pelo Programa Nacional de Alfabetização e Cidadania (PNAC). O motivo alegado foi que professores e pais de alunos protestaram pelo fato de um dos contos, *A Triste História da Eredegalda*, recolhido por Brant

⁵¹ A confusão entre “erotismo”, “pornografia” e “obscenidade” se impõe no caso acima relatado.

da literatura oral popular brasileira, tratar da questão do incesto. A decisão, de certa maneira, desconsidera o trabalho avaliativo de profissionais veiculados ao centro de avaliação acima referido e ao PNLD e ao PNAC.

Os poucos exemplos acima ilustram o fato de inúmeras obras literárias serem expurgadas da escola pelos motivos mais diversos. Por que essas situações acontecem? Por que as críticas dos pais têm, muitas vezes, o poder de interferir de maneira peremptória na prática de sala de aula? Em um dos casos supracitados, por exemplo, a ação de, aproximadamente, quarenta pais impediu o acesso de muitos dos alunos do estado de São Paulo ao livro *Os cem melhores contos brasileiros do século!* Por que até mesmo alguns docentes apoiam as censuras? Há assuntos que não podem ser discutidos em sala de aula? A tese deste trabalho é de que, no cerne dessas situações, há uma ideia equivocada do que deve acontecer em uma sala de aula, destacadamente em sala de aula de literatura.⁵²

2 A sala de aula

A ideia de que a sala de aula é um ambiente neutro – juízo presente no Projeto de Lei Escola sem Partido e, muitas vezes, no discurso de exprobração feito por algumas pessoas sobre livros escolares – redundava em uma grande miragem, pois tanto não há um conteúdo imparcial nem “puro” de marcas ideológicas quanto não existe uma educação realmente ideal e apropriada a todos os homens, indistintamente. Acreditar nessa ideia consiste em um engano de que a educação deve se desfazer, pois os produtos humanos são históricos e culturais, portanto múltiplos. Assim, na sala de aula, não se deve trabalhar a inteligência de sujeitos considerados idealizados e alijados dos contextos sociais os mais variados.

Se as classes escolares são diversas, os discursos ali também o são. Segundo Camara Jr. (1988), discurso “é a atividade lingüística nas múltiplas e infindáveis ocorrências da vida do indivíduo” (CAMARA JR, 1988, p. 99). O discurso reflete as relações sociais, visto que “toda enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, interrogar...) visando modificar uma situação”. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 170). Considerando essas definições, infere-se que o discurso nunca é desinteressado, e sim marcado por ideias que refletem, racionalizam e defendem os interesses de um ou mais grupos sociais ou os

⁵² A literatura torna-se disciplina no Ensino Médio. No Ensino Fundamental, as discussões sobre o texto literário acontecem em diversos momentos. Neste trabalho, consideraremos aula de Literatura qualquer situação em que o texto literário é o protagonista da atividade.

compromissos de uma ou mais instituições, sejam interesses ou compromissos morais, religiosos, políticos ou econômicos.

Quanto ao discurso ideológico dentro da sala de aula, ressalte-se que, conforme Guareschi (1997), na análise do discurso pós-estruturalista, determinados estudos consideram a ideologia como a própria condição da experiência de mundo: a ideologia é usada para aludir a sistemas de significados, para se referir aos modos como os sujeitos trabalham e vivem e para mencionar os modos simbólicos como se representa a existência humana. Belsey (1980) afirma que “a ideologia está inscrita no discurso [...] não é um elemento separado que existe independentemente em algum reino de idéias que flutuam livremente... mas um modo de pensar, de falar, de experienciar” (BELSEY, 1980 *apud* GUARESCHI, 1997, p. 167). MacDonel (1986) diz que “todos os discursos são ideologicamente posicionados; nenhum é neutro”. (MACDONEL, 1986, *apud* GUARESCHI, 1997, p. 167).

Em uma sociedade, há discursos hegemônicos, que, portanto, veiculam ideologias predominantes. Quando um discurso não hegemônico se destaca daqueles que o são, o senso comum aponta o primeiro como ideológico e os segundos como neutros. Isso acontece porque, para o senso comum, segundo Chauí (2005), o que é regular, constante e repetido não causa surpresa, mas o espanto se dirige ao que não é ordinário: o extraordinário. Assim, uma sala de aula isenta ideologicamente é um mito.

No que respeita à noção de uma educação ideal e imparcial, Brandão (2007) afirma que é falso imaginar uma educação que não se origina da vida tal como existe e do homem tal como ele é, na pretensa existência de valores e qualidades humanas idealmente universais, visto que tais valores e qualidades “não existem como realidade (como vida concreta, como trabalho produtivo, como compromisso, como relações sociais) em parte alguma”. (BRANDÃO, 2007, p. 70). Dizer que pode existir uma prática educativa em sala de aula isenta de marcas ideológicas ou sociais é anular o caráter de instituição da escola e negar o poder de uso da educação formal como arma de controle sobre os estudantes por parte daqueles que se manifestam por um conteúdo único e considerado universal.

Acatando os argumentos supracitados sobre discurso ideológico e educação, importam para este ensaio as considerações seguintes sobre a sala de aula expostas por Novelli (1997):

A sala de aula é um espaço instituído socialmente.

[...]

O espaço da sala de aula não somente resulta da relação professor-aluno, mas também age sobre tal relação condicionando-a e domesticando-a. Não poucas vezes professor e aluno ocupam esse espaço automaticamente. Vivem momentos de morte [...], pois desconhecem o que acontece. Esse desconhecimento tem sua origem no

que se acredita conhecer e, como já foi dito anteriormente, deixa de ser investigado. Todo dia... tudo é feito sempre igual! (NOVELLI, 1997, p. 44)

Da primeira afirmação de Novelli (1997), infere-se que a sala de aula é artificial, pois instituída com determinada finalidade, e tal fim pode ser inclusivo ou excludente. Em uma democracia, a educação não pode excluir, mas incentivar as discussões sobre o que é plural, com “liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber” (BRASIL, 2017, p. 9). Diante da diversidade da sociedade brasileira, considerada em todos os âmbitos (social, econômico, étnico, sexual, etc.), é possível afirmar que cada sala de aula é distinta da outra, e mesmo em uma única sala há alunos de vivências bem diferentes. Daí a importância de se dar voz a diversos pontos de vista. Se isso não acontece, a educação não será democrática e haverá reforço de desigualdades, ocasionando exclusão.

Sobre o caráter inclusivo da escola, os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (BRASIL, 2000) afirmam que não se pode apoiar uma escola que, por manter uma postura tradicional e distanciada das mudanças sociais, marginaliza os estudantes. Entenda-se por esse tipo de escola uma instituição que “pretende formar por meio da imposição de modelos. De exercícios de memorização, da fragmentação do conhecimento, da ignorância dos instrumentos mais avançados de acesso ao conhecimento e da comunicação.” (BRASIL, 2000, p. 12). Nesse modelo excludente de escola, a sala de aula condiciona e domestica o aluno, contribuindo para a aniquilação de grande parte de suas potencialidades. Nessa espécie de instituição, os estudantes “Vivem momentos de morte [...], pois desconhecem o que acontece.” (NOVELLI, 1997, p. 49). Esses momentos se concretizam por meio de rituais escolares que perpetuam informações selecionados *a priori* cujas relações com a realidade dos estudantes são desconhecidas. Por não serem alvos de crítica e discussão em sala de aula, são objetos “que se acredita conhecer [mas] deixa[m] de ser investigado[s]”. (NOVELLI, 1997, p. 49).

A fim de que a sala de aula seja um espaço onde não apenas se está, mas onde se acontece, se é e se vive, é preciso que ele seja ocupado e que essa ocupação não aconteça de forma maquinal. É necessária a intervenção de novas causas que o vivifiquem, pois o que não se investiga, nem se discute, nem se renova, nem se questiona não resulta em educação. A sala de aula promove a morte quando distancia os estudantes da vida, compreendida aqui em todas as suas situações, contradições e questionamentos. Se, no espaço da classe, houver lugar somente para a univocidade, reduzir-se-á o sentido do que se entende por educação, que pode

até ter maneiras individuais de acontecer, mas é por meio de suas práticas interativas (interpessoais) e coletivas que surgem as aprendizagens mais determinantes para a existência humana.

Essas práticas estabelecem encontros entre pessoas diferentes, por isso podem causar estranhamentos, conflitos e desencontros, os quais são necessários para a compreensão do outro e o reconhecimento de sua diversidade. Conseqüentemente, o conflito e o debate se impõem assim entre os indivíduos. Nesse contexto, a educação se apresenta como um processo de destruir e construir, de oferecer, aceitar ou recusar. É possível considerar que a ocupação da sala de aula ocorre quando há, nesse espaço, “o aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a **formação ética** e o **desenvolvimento da autonomia intelectual** e do **pensamento crítico**” (BRASIL, 2000a, p. 10 grifo nosso).

Não há **formação ética** sem o reconhecimento das diversidades. Mèlich (2002 *apud* BRASIL, 2006, p. 133) aponta o caráter ético da educação ao afirmar que, sem ética, ela não existe, havendo somente domesticação de cérebros. Mèlich ainda argumenta que, “sem ética, não há maneiras de distinguir relações totalitaristas das demais. É a ética que baliza e dá parâmetros para que uma relação possa ser chamada de educativa.” (2002 *apud* BRASIL, 2006, p. 133). Ainda segundo esse educador,

[...] como o tema da diversidade faz parte da moda pedagógica atual, fala-se muito em aprender a tolerar as diferenças. Mas há um tipo de relação de tolerância da diferença que acaba convertendo-se em indiferença. O importante do ponto de vista ético não é que o outro seja tolerado como diferente, mas sim que relação estabeleço com essa diferença. A ética começa quando um é capaz de ser “deferente” (cuidadoso) com o outro. Ou seja, ocupar-se do outro, atendê-lo, cuidá-lo, acolhê-lo. Derrida, um filósofo francês, e Lévinas, outro pensador contemporâneo dele, falam de uma ética da hospitalidade. Eu concordo com essa maneira de ver. Relacionando educação e ética: a educação é uma relação com um outro que necessita ser atendido, acolhido, cuidado. A relação educativa precisa ser uma relação de hospitalidade com o outro. (MÈLICH, 2002 *apud* BRASIL, 2006, p. 133)

Haverá deferência pelo outro somente caso se conheça esse outro. O desconhecimento gera o preconceito e sustenta o estereótipo e a aversão ao pensar diferente, promovendo a discriminação. Preconceito e discriminação ligam-se intimamente à dificuldade de se lidar com aquele considerado distinto da norma construída socialmente. E a norma, na sociedade brasileira contemporânea, é expressa pelos valores do masculino, das classes privilegiadas economicamente, dos “brancos”, heterossexuais e cristãos. Ao diferente, restam as discriminações, muitas delas agressões físicas. Além disso, a discriminação, várias vezes,

apresenta um forte componente de violência simbólica, que se exerce pelo poder das palavras que negam o outro, oprimem-no ou destroem-no psicologicamente.

É imenso o impacto negativo da discriminação sobre as identidades individuais, especialmente quando se trata de alunos, em sua maioria crianças e adolescentes. A imagem que o aluno faz de si não é inata, em vez disso ela é construída e definida ao longo do desenvolvimento do indivíduo graças às suas vivências, muitas de sucessos e fracassos experimentadas em diversos ambientes, destacadamente no escolar.

Desconstruir, portanto, as percepções errôneas sobre a diversidade do outro e substituí-las por novas maneiras de pensar a diferença se impõe como exigência ética na prática educativa escolar, a fim de que aconteça a alteridade e a hospitalidade citada por Mèlich. Para isso, todos os assuntos precisam ser discutidos em sala de aula, considerando-se obviamente a maturidade dos estudantes. Não pode haver temas interditos no ambiente da escola, sob o grande risco de se perpetuar atitudes discriminatórias que inibem o jogo democrático e atentam contra a autonomia do estudante e o desenvolvimento de seu criticismo. Em vez disso, devem existir escolhas literárias racionais e pedagogicamente embasadas e justificadas por parte não somente do docente, mas da própria escola.

Sem **pensamento crítico**, não há **desenvolvimento da autonomia intelectual**.

Dewey (1938) utilizou o termo "pensamento reflexivo"⁵³ definindo-o da seguinte maneira:

Uma consideração ativa, persistente e cuidadosa de qualquer crença ou suposta forma de conhecimento à luz dos argumentos que a suportam e as conclusões adicionais para as quais tende. Isto inclui um esforço de consciência voluntária para estabelecer a crença numa base firme de evidência e racionalidade. (DEWEY, 1938 *apud* PINTO, 2011, p. 8)

Ao relevar a importância da evidência e da racionalidade para o fortalecimento das opiniões, edifica-se uma atitude que desconstrói os “pré-conceitos” e fortalece a busca pelo conhecimento. Por isso, educadores reconhecem, amplamente, que o pensamento crítico precisa ser um ideal da educação e, por conseguinte, uma das finalidades a atingir nos vários níveis de ensino. Prova disso são as referências a ele nos documentos oficiais, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996), os Parâmetros Curriculares Nacionais (2000) e a Base Nacional Curricular Comum (s. d.), que o estabelecem como uma finalidade.

O pensamento crítico exige uma atitude de dúvida e estranhamento diante daquilo que nos parece familiar. Ele reage ao senso comum e busca separar os elementos subjetivos e objetivos das situações e dos fenômenos, verificando-lhes a veracidade e interpretando-os à

⁵³ Considere-se, neste ensaio, o termo pensamento reflexivo e pensamento crítico como intercambiáveis.

luz da razão, sempre retificando suas conclusões por meio de novas elaborações. O pensamento crítico investiga os fundamentos e as condições necessárias da possibilidade, da criação artística, da ação ética e da atividade política. Assim, não há pensamento crítico em um ambiente de interdição, em que haja assuntos que não podem ser debatidos e/ou questionados. Questionar é a razão mesma do pensamento reflexivo e a causa primeira do acesso ao conhecimento. A atitude crítica indaga sobre *o que é, como é e por que é* das coisas, dos valores, das ideias, dos comportamentos, de nós mesmos. Ela desestabiliza as certezas, muitas vezes extremamente caras ao indivíduo e aos interesses de grupos hegemônicos. Daí uma das causas de vários pais e educadores quererem evitar, em sala de aula, certos livros. Mas, sem leitura, e leitura diversificada, não se caminha efetivamente ao pensamento reflexivo.

No âmbito de uma sala de aula reflexiva, democrática e inclusiva, a literatura insere-se como objeto de conhecimento capaz de fortalecer a reflexão, a democracia e a inclusão.

3 Aula de Literatura

Além da ideia equivocada de que a sala de aula é um ambiente neutro, existe a dificuldade de muitos pais e responsáveis e mesmo de educadores de compreenderem que a literatura não é um instrumento escolar de reprodução ou reafirmação da moral e dos bons costumes vigentes, de hierarquização de qualquer tipo ou de higienização mental dos estudantes. O crítico literário Antonio Candido (2012) retifica esse posicionamento errôneo ao afirmar o seguinte:

Dado que a literatura, como a vida, ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, enfrentando ainda assim os mais curiosos paradoxos, – pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem freqüentemente o que as convenções desejariam banir. Aliás, essa espécie de inevitável contrabando é um dos meios por que o jovem entra em contacto com realidades que se tenciona escamotear-lhe. (CANDIDO, 2012, p. 84-85)

Mais adiante, ele diz que há

Paradoxos, portanto, de todo lado, mostrando o conflito entre a idéia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 2012, p. 85)

Dos excertos acima, verificamos que a literatura, por sua condição mesma de arte que (re)apresenta o mundo, não se restringe aos limites que queiram impor a ela. Mesmo uma literatura de evasão, que busca fugir da realidade e expor um mundo idealizado em torres de marfim, mesmo essa literatura apresenta aquilo que busca esconder, acabando por revelar indiretamente – eis o paradoxo – o mundo que se contrapõe ao construído literariamente. O poeta Manoel de Barros expõe o caráter paradoxal da literatura em um poema de leve ironia, humor e singeleza:

PARRREDE!

Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
– Corumbá, no parrrede! Meu castigo era ficar em pé defronte
[a uma parede e
decorar 50 linhas de um livro.
O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima
de Vieira.
– Decorrar 50 linhas, o padre repetiu.
O que eu lera por antes naquele colégio eram romances
de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.
Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei
embebecido.
E li o Sermão inteiro.
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado
solitário!
E fiz de montão.
– Corumbá, no parrrede!
Era a glória.
Eu ia fascinado pra parede.
Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
Decorei e li o livro alcandorado.
Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
Gostar quase até do cheiro das letras.
Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
Ficar no parrrede era uma glória.
Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio
das paredes. (BARROS, 2018, p. 20)

No poema acima, o sermão de Antônio Vieira é transformado em sanção para o delito (sexual) do jovem estudante. Para o padre que o castiga, a função do texto é corrigir o pecador, impondo-lhe a moral religiosa. O que é visto no texto religioso pelo padre censor são apenas castigo e admoestação. Mas a obra literária é irredutível ao objetivo imposto, e a potência da obra, implicada em seu caráter metafórico, gera uma emoção, que, por sua vez, provoca um sentimento no leitor; não de vergonha ou contrição, mas de enlevo e impenitência. Ou seja, o oposto do pretendido pelo sacerdote. Ao invés de amenizar o desejo/gozo proibido, a leitura do *Sermão da*

Sexagésima incentivou a prática do “pecado solitário” e apresentou um prazer até então desconhecido, diversificando o desejo: o prazer do texto. Além disso, a literatura de Vieira trouxe ao eu lírico o deleite do pensar. Ao ruído desagradável dos fonemas [R] se contrapõe o silêncio contemplativo das paredes.

Muitos se recusam a ver a literatura como sendo um discurso sobre as mais diversas formas de ver o mundo, aceitando-a apenas quando preconiza determinado posicionamento, geralmente o hegemônico. Tal recusa amortiza imensamente o papel do texto literário, que se torna doutrinário, e não questionador, esvaziando, assim, sua leitura. Se a literatura em sala de aula buscar sempre se ajustar ao que se considera moral, isto é, aquilo que denota bons costumes segundo os preceitos estabelecidos por um determinado grupo social em detrimento de outros, ela pode ir de encontro a uma educação para a ética, conforme discutido anteriormente.

Outro ponto que explica o cerceamento da literatura diz respeito a uma questionável atitude para a proteção das crianças e dos adolescentes. Medrano (2017) destaca o comportamento de muitos adultos que consideram a criança como um “cristal puro” e uma “rosa imaculada”, a quem o adulto deve proteger para que não se quebre e que floresça. Assim, a criança precisa ser resguardada, portanto os livros de literatura necessitariam de ser despojados de tudo que fosse denso, matizado, dramático, contraditório, absurdo, doloroso; enfim, de tudo que suscitasse dúvidas e questionamentos. Nessa literatura, segundo Montes (2001 *apud* MEDRANO, 2017), não há lugar para a crueldade, a morte, a sensualidade, enfim, não há espaço para a vida real. O mesmo comportamento de proteção acontece, muitas vezes, em relação aos adolescentes. Não que crianças e jovens não devam ser protegidos, mas essa proteção precisa ser avaliada, sob o risco de, como consequência, haver pessoas despreparadas e inseguras diante dos dilemas e desafios da existência e da pluralidade de tipos humanos e de ideologias presentes na sociedade.

Proteger-se do que é diferente significa, em muitas ocasiões escolares, defender-se do outro. Essa atitude produz dupla exclusão: do outro, que é rejeitado por ser dessemelhante; e daquele que o rejeita, aliado de outras vivências humanas. Diante dessa situação, as salas de aula de Literatura se tornam de grande relevância, quase um caminho das pedras para a fraternidade. “Ler nos conduz à alteridade, seja à nossa própria ou à de nossos amigos, presentes e futuros. Literatura de ficção é alteridade [...]. Na vida real, jamais conheceremos tantas pessoas como através da leitura” (BLOOM, 2001, p. 15). É o conhecimento do outro por meio das personagens literárias que faz com que a literatura seja fonte de empatia. Como a sala de aula é diversa, os textos literários precisam ser vários, a fim de que provoquem identificação com o estudante, contribuindo para seu autoconhecimento e amadurecimento. Além disso, o poder da

literatura de humanizar o leitor faz os alunos capazes de se identificar com o mundo e com o outro, na medida em que a literatura tem condições de penetrar em diversos aspectos da vida e dos problemas das relações humanas.

Mencionou-se que percepções equivocadas sobre o outro precisam ser substituídas por novas formas de compreender a diversidade. Isso é um imperativo ético escolar. Silva (2007, p. 67) ressalta que a mera veiculação de informações corretas sobre um determinado grupo (as “campanhas antipreconceito”) não são eficazes em mudar estereótipos, já que informações que contradizem as crenças dos indivíduos são frequentemente rejeitadas, ignoradas ou distorcidas por esses indivíduos. Ela ainda afirma que a estratégia do contato, por outro lado, faria com que uma mudança no comportamento alterasse as atitudes dos preconceituosos. A literatura é capaz de fazer isso, pois coloca o leitor em contato com esse outro (de outra cultura, de outra realidade, de outro *status* social, de outro pensamento), por isso a importância de se ler em sala textos literários em que esses grupos sejam representados.

Debruçar-se sobre obras feitas por indivíduos pertencentes a grupos de indivíduos marginalizados – o negro, o LGBTQ+, a mulher, o favelado, o estrangeiro, o não cristão, etc. – encoraja a escola e a sala de aula a reformular a univocidade presente no sistema literário nacional, abrindo-o a uma plurivocidade discursiva com relatos que busquem diálogo com outros relatos, construindo um espaço de discussões, confronto e compreensão e repensando o cânone literário e as vozes hegemônicas, muitas vezes excludentes. Assim, a escola exercerá “função catalisadora, estimulando mudanças de posturas e acelerando o processo de recuperação simbólica (mas não só) dos indivíduos historicamente segregados na sociedade brasileira” (SARTESCHI, 2002, p. 22), muitos dos quais estão presentes nas salas de aula.

Todorov (2009) afirma que somos feitos do que os outros seres humanos nos dão, sendo os escritores de literatura aqueles que abrem um infinito de possibilidades de interação com outros seres humanos, experiência que nos enriquece infinitamente. Ele ainda diz que, por colocar o leitor em contato com outros indivíduos, a leitura amplia o universo de quem lê e incita-o a imaginar outras maneiras de conceber e organizar a visão sobre o mundo. Pennac (1993) resume bem esse poder da literatura:

A ideia de que a leitura “humaniza o homem” é justa no seu todo, mesmo se ela padece de algumas deprimentes exceções. Tornamo-nos um pouco mais “humanos”, entenda-se aí por um pouco mais solidários com a espécie (um pouco menos “animais”), depois de termos lido Tchkhov. (PENNAC, 1993, p.144)

Pela literatura, além de conhecerem a si e ao outro, os estudantes do ensino básico teriam a oportunidade de se tornar leitores autônomos, visto que os livros, inclusive os literários,

nos possibilitam interrogar o passado com alto grau de precisão; estabelecer comunicação com a sabedoria de nossa espécie; compreender o ponto de vista de outros, e não apenas o dos que estão no poder; considerar – com os melhores professores – as idéias extraídas a duras penas da Natureza pelas maiores inteligências que já existiram em todo o planeta e em toda a nossa história. Permitem que pessoas há muito tempo mortas falem dentro de nossas cabeças. Os livros podem nos acompanhar por toda parte. Pacientes quando custamos a compreender, eles nos deixam rever as partes difíceis quantas vezes desejarmos, e jamais criticam nossos lapsos. Os livros são essenciais para compreender o mundo e participar de uma sociedade democrática. (SAGAN; DRUYAN, 2006, p. 401-402)

Infere-se do fragmento acima que os benefícios da leitura descritos por Sagan e Druyan realizam-se se houver multiplicidade de leituras, em que pontos de vista de outros têm a chance de serem conhecidos, em que temas distantes no tempo e no espaço tornam-se presentes, em que haja a atitude de compreensão por parte do leitor de ideias diferentes e até mesmo antagônicas.

Um ponto a se destacar na capacidade de a literatura promover o pensamento reflexivo diz respeito ao fato de o texto literário veicular tanto valores preconizados pela sociedade como valores considerados divergentes. “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de viver dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2011, p. 177). Por isso, o texto literário coloca o leitor diante de impasses e dilemas os mais diversos, ideias e ações as mais variadas, fazendo-o refletir e analisar as múltiplas situações e desenvolvendo seu amadurecimento como pessoa que está no mundo e que deve agir sobre ele. “Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.” (CANDIDO, 2011, p. 177-178). Cabe ao professor colocar o aluno em contato com diferentes gêneros literários, incentivando o gosto pelas discussões a partir das temáticas das obras literárias, dando espaço para o pensamento hegemônico e o contraditório e desenvolvendo a capacidade de refletir crítica e autonomamente, capacitando os alunos – crianças ou adolescentes – a tomar suas decisões.

Enfim, a literatura, ao expressar o plural e o multifacetado, atinge planos da realidade e também mergulha no psiquismo pouco refletidos por outras formas de saber na sala de aula.

A representação literária traz à luz o que, sem ela, permaneceria encoberto. Ela é, portanto, *revelação, desvelamento*, significado primordial da palavra grega para **verdade, aletheia**. [...] a poesia é que é o conhecimento do verdadeiro, pois concebe o real como um incessante e multivário processo de realização e apreende o ser como fenômeno de um *vir a ser*. (FARIA, 2015, p. 153 grifo da autora)

Há obstáculos diversos, porém, que impedem o ensino do pensar e incentivam o acúmulo de informações em vez do desenvolvimento do conhecimento. Diante dessa situação, as salas de aula de Literatura se tornam de grande relevância.

4 Mais problemas, ou concluindo sem concluir...

Conforme constatado nos exemplos mencionados no início deste ensaio, os episódios de interdição de livros nas escolas ocorrem, frequentemente, quando os textos trazem noções ou sugestões que a visão de mundo convencional gostaria de banir. Existe, provavelmente, nessas ações de interdição, certo medo da literatura, não de todo infundado. Antonio Candido (2011) chama a atenção para o caráter ofensivo que a literatura pode trazer. Eis o que escreveu o crítico:

Convém lembrar que ela [a literatura] não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. (CANDIDO, 2011, p. 178)

Observe-se que, no fragmento acima, Candido atenta para o fato de literatura e vida se interseccionarem em seus paradoxos: não se vive sem se enfrentar os riscos próprios da vida. A superproteção inibe o amadurecimento e o enfrentamento mesmo da “força indiscriminada e poderosa da própria realidade” (CANDIDO, 2011, p. 178). No cotidiano da sala de aula e na leitura dos textos literários há essa força. O que fazer, se banir essa força da vida é impossível, infrutífero e, em alguns casos, prejudicial?

Convém destacar aqui que, apesar de a literatura ser capaz de melhorar as pessoas, isso não pode ser visto como algo absoluto, pois há exceções. Segundo Ryback (2011), Hitler, ditador nazista, por exemplo, dizia ler um livro por noite e, quando morreu, a sua biblioteca tinha mais de 16 mil livros. O escritor argentino Alberto Manguel (2011), ao ser questionado se ler melhora de fato as pessoas, responde que, quando fazia o secundário no Colégio Nacional de Buenos Aires, em meio à ditadura, foi um professor de literatura de lá que o inspirou a escrever. Manguel diz que esse professor o fez descobrir a função humanizante da literatura e constatar a ficção como sendo uma mentira que conta a verdade e a experiência dos personagens, que é, no fundo, a experiência do leitor. O escritor ressalta que os alunos daquele colégio fizeram forte oposição aos militares, por isso muitos de seus colegas foram denunciados, torturados e mortos. Durante esse período, Manguel já havia saído do país. Aproximadamente vinte anos depois, continua o escritor, ele voltou à Argentina para uma

festa de ex-colegas e descobriu, chocado, que aquele professor era o informante dos torturadores. Para o autor de *Uma história da leitura*, ler em si mesmo não é mais que uma atividade essencial. Mas o valor do ato está dado pelo uso que se faz da leitura.

[...] percebi que a literatura é uma forma de manter atenção entre duas margens. Há incontáveis exemplos de leituras que conduziram a atos terríveis. O mais anedótico foi o daquele que leu *O apanhador no campo de centeio*, de Salinger, e entendeu pela leitura que havia de matar John Lennon. Por outro lado, há uma leitura que permite fazer uso da memória da experiência do mundo. Nesse caso, melhora nossa maneira de atuar. (MANGUEL, 2011, s. p.)

Sendo assim, nesse ponto, surge a questão: com que idade se deve ler esses livros anatemizados? “A questão não é tanto a idade, e sim o grau de maturidade”, diz Ego-Aguirre (2016 *apud* HORRILO, 2016, online: “É preciso levar em conta a bagagem como leitor e o desenvolvimento do jovem. Há livros que podem ser lidos aos 16 anos, mas que são muito mais apreciados quando se é um pouco mais adulto. Outros são para ler e reler.” (EGO-AGUIRRE, 2016 *apud* HORRILO, 2016, online.).

Deve-se considerar ainda a confiança que existe dentro de casa. “Seria bom que antes pais e filhos conversassem sobre temas como o sexo, drogas e as complexas relações humanas, porque livros desse tipo devem ser encarados como ficção, não como exemplos a seguir em alguns casos”, reflete Jesús Casals (2016 *apud* HORRILO, 2016, s. p.), diretor de conteúdo da livraria La Central de Callao, de Madri. Os professores exercem papel mediador e questionador ao suscitar o debate sobre os livros trabalhados em sala de aula. Essas discussões contribuem para o entendimento das consequências advindas das ações pessoais tomadas nas diversas circunstâncias da vida em sociedade.

Muitos professores desejam autonomia para escolher os materiais de sala a fim de facilitar seu trabalho e incentivar o que eles chamam de valores corretos. Assim, “a literatura que esses docentes selecionam para a leitura no contexto escolar está propensa a corresponder a suas ideologias passivas no que diz respeito a questões sociais, políticas ou morais” (DAVILA; SOUZA, 2013, p. 1210). Essa atitude provoca exclusão, já que tende a ser unívoca. O que fazer para que cada professor seja empático, visto que muitos deles – talvez a maioria – não são leitores críticos e têm dificuldades de desenvolverem com seus alunos uma educação multicultural?

Além dessas questões, há outras: que práticas e atividades escolares podem contribuir para um trabalho efetivo de promoção da ética, do pensamento reflexivo e da autonomia dos alunos? Como tornar a escola uma instituição realmente autônoma, capaz de

selecionar os mais variados textos e embasar pedagogicamente essas escolhas, de maneira a esclarecer os pais e incluir os alunos marginalizados, promovendo cidadania?

Quaisquer que sejam as respostas, a melhor não exclui os textos literários polêmicos da sala de aula. E o professor precisa saber trabalhar com eles. Deve haver oportunidades amplas em programas de educação continuada ou em serviço para que professores leiam e debatam literatura infantil e juvenil sobre temas polêmicos. A escola precisa ajudar os docentes a analisar os próprios critérios de seleção de literatura infantil e juvenil e certificar-se de que os professores têm o conhecimento cultural necessário para se engajarem criticamente com um texto literário multicultural. Sobretudo, a escola tem a obrigação de defender que os professores continuem desenvolvendo suas identidades como leitores críticos e educadores culturalmente responsáveis por meio da literatura que aborda temas diversos, esclarecendo e orientando aqueles da comunidade escolar e fora dela a perceberem que censura não é resposta.

Referências

AYRES, Nicole. **Pais censuram livro paradidático por conteúdo erótico**. 2016. Disponível em: <<https://homoliteratus.com/pais-censuram-livro-paradidatico-por-conteudo-erotico/>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação?** São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros passos; 20)

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Brasília: 2017. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529732/lei_de_diretrizes_e_bases_1ed.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2018.

_____. **Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Médio) – Bases Legais**. Brasília, 2000. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/blegais.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

_____. **PCN + Ensino médio: orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais – Linguagens, códigos e suas tecnologias**. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/linguagens02.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

CAMARA JR, Mattoso. **Dicionário de linguística e gramática referente à Língua Portuguesa**. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**, Campinas, SP, dez. 2012. Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

_____. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 5a. ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

DAVILA, Denise; SOUZA, Renata Junqueira. O uso de textos polêmicos em sala de aula: formação e prática docente. **Educação & realidade**, Porto Alegre, v. 38, n. 4, p. 1207-1220, out./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edreal/v38n4/11.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

DEARO, Guilherme. **A literatura está censurada?**. 2017. Disponível em: <<https://guiadoestudante.abril.com.br/universidades/a-literatura-esta-censurada/>>. Acesso em: 1º nov. 2018.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. Literatura: uma forma superior de conhecimento. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 143-156, 2015.

FRANZIN, Adriana. **#voltasara**: Pais de alunos protestam contra retirada de livro sobre "novas famílias". 2015. Disponível em: <<http://www.abc.com.br/infantil/para-pais/2015/11/voltasara-pais-de-alunos-protestam-contra-retirada-de-livro-sobre-novas>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

GUARESCHI, Neuza. Ideologia e discurso. **Educação & realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 22, p. 165-185, jun./dez. 1997. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71370/40522>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

HORRILLO, Elena. 15 livros que seu filho adolescente deve ler (mesmo que você não queira). **El País**, Madri, 15 jul. 2016. Cultura, s. p. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/22/cultura/1469185343_981539.html>. Acesso em: 15 jul. 2018.

MANGUEL, Alberto. Toda biblioteca é uma autobiografia. **Revista Educação**. São Paulo, s. p., set. 2011. Entrevista concedida a Luiz Costa Pereira Junior. Disponível em: <<http://www.revistaeducacao.com.br/toda-biblioteca-e-uma-autobiografia/>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

MANSUR, Rafaela. Indicação de livro gera polêmica. **O tempo**, Belo Horizonte, 11 ago. 2016. Cidades, s. p. Disponível em:

<<https://www.otempo.com.br/cidades/indica%C3%A7%C3%A3o-de-livro-gerapol%C3%AAmica-1.1353309>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

MEC decide recolher das escolas livro infantil que aborda incesto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 jun. 2017. Sociedade, s. p. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/mec-decide-recolher-das-escolas-livro-infantil-que-aborda-incesto-21451270>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

MEDRANO, Sandra. **Porque literatura não rima com censura**. 2017. Disponível em: <<http://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Porque-literatura-nao-rima-com-censura>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

NAGIB, Miguel. Quem somos. ESCOLA SEM PARTIDO. Disponível em: <<http://www.escolasempartido.org/quem-somos>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

NOVELLI, Pedro Geraldo. A sala de aula como espaço de comunicação: reflexões em torno do tema. **Interface**, Botucatu, SP, v. 35, n. 2, p. 43-50, ago. 1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v1n1/03.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

PAIS de alunos de escola no RJ tentam censurar livro sobre cultura africana. 2018. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/pais-de-alunos-de-escola-no-rj-tentam-censurar-livro-sobre-cultura-africana/>>. Acesso em: 01 out. 2018.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Tradução de Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PINTO, Iris Rosana Farinha. **Atividades promotoras de pensamento crítico: sua eficácia em alunos de ciências da natureza do 5.º ano de escolaridade**. 2011. 190 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1789/1/Atividades%20promotoras%20de%20pensamento%20cr%C3%ADtico.pdf>>. Acesso em 16 jun. 2018.

SAGAN, Carl; DRUYAN, Ann. O caminho para a liberdade. *In*: _____. **O mundo assombrado pelos demônios**: a ciência vista como uma vela no escuro. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

SARTESCHI, Rosângela. Literatura na escola: de que autores falamos. *In*: SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. **Ensino de literatura**: reflexões, diálogos e interdisciplinaridade. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2016.

SESI de Volta Redonda volta atrás e vai manter livro sobre Princesas Africanas. 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/sesi-de-volta-redonda-volta-atras-e-vai-manter-livro-sobre-princesas-africanas/>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

SILVA, Adriana Nunan do Nascimento. **Homossexualidade e discriminação**: o preconceito sexual internalizado. 2007. 2 v. 390 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/acaoConteudo.php?nrseqoco=30581>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

TJ/SP PROÍBE distribuição de livro a alunos da rede pública. **Migalhas**. Ribeirão Preto, SP, 19 de novembro de 2010. Disponível em:

<<http://www.migalhas.com.br/Quentes/17,MI121596,51045->

TJSP+proibe+distribuicao+de+livro+a+alunos+da+rede+publica>. Acesso em: 7 jun. 2018.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

RYBACK, Timothy. Hitler: o ditador era um leitor fanático. **Público**, Lisboa, 1 mar. 2011.

Ípsilon, s. p. Entrevista concedida a Maria João Guimarães. Disponível em:

<<https://www.publico.pt/2011/03/01/culturaipsilon/noticia/hitler-o-ditador-era-um-leitor-fanatico-1482733>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

BOOKS AND LIBERTY: REFLECTIONS ON LITERATURE AND CLASSROOM

Abstract

This paper seeks to understand the interferences of agents coming from inside and outside the school environment that censor and censure both literary texts and discussions about them in school. Defending the thesis that, at the heart of this situation, there is a mistaken belief about what should happen in a classroom, especially in Literature classes. This belief professes that the classroom is a neutral space, where there is an indistinct spread of non-ideological contents, and that Literature seeks the reaffirmation of hegemonic values. The paper analyzes the misconception of these ideas. Thus, it is argued that, for the improvement of the student as a human person, one must seek for the improvement of the student as a human person, ethical training, the development of intellectual autonomy and critical thinking. Under this bias, the classroom is considered, under the regency of the teacher, as a space for reflection, democracy and inclusion, in which Literature imposes itself as an effective element of this education, being the discussions on texts essential for the citizen and human growth of students.

Keywords

Literature. Freedom. Teaching. Education. Censorship

Recebido em: 06/01/2019
Aprovado em: 27/02/2019

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.

Literatecedura

Linha, agulha, novelo
Fonema, morfema, tinteiro
Laça, deslaça, remenda
Sílabas, palavra, pena.

Tece, cose, chita
Forma, norma, (rima)
Teia de uma lira-aquarela
Ou verso de rima liberta?

Renda, fuxico, babado
Estrofe, texto, contexto.
Se for costura:

Ponto, pronto vestido.
Conto, poema, livro,
Se for Literatura.

Gênesson Johnny Lima Santos⁵⁴

⁵⁴ Gênesson Johnny Lima Santos nasceu no dia 20 de março de 1989, em Maceió, capital do Estado de Alagoas. Desde seus nove anos de idade, reside no município cearense de Maracanaú, região metropolitana de Fortaleza. Graduado em Licenciatura em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Integra a equipe editorial da Revista Entrepalavras (DLV/UFC). É professor efetivo da rede pública estadual de ensino do Ceará (SEDUC), onde desenvolve, atualmente, trabalho técnico junto à Célula de Formação Docente/Núcleo de Tecnologia Educacional (NTE) da I Coordenadoria Regional de Desenvolvimento da Educação - CREDE 1. É Mestre e Doutorando em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL) da UFC, é autor da obra infantil-juvenil *Caminhando sob o Sol* (2019).

