



Gabriela Semensato Ferreira  
Marta Ramos Oliveira  
Rita Lenira de Freitas Bittencourt  
Vanessa Hack Gatteli(Orgs.)

**ESPAÇO / ESPAÇOS**  
**VI Colóquio**  
**Internacional Sul de**  
**Literatura Comparada**

**ARTIGOS**

Porto Alegre  
Instituto de Letras UFRGS  
2015



**Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Letras**

Jane Tutikian  
*Diretora*

Maria Lúcia Machado de Lorenci  
*Vice-diretora*

**Conselho da Editora do Instituto de Letras**

Lucia Rebello | Antonio Marcos Sanseverino | Regina Zilberman  
Rita Terezinha Schmidt | Ana Zandwais | Pedro de Moraes Garcez  
Sérgio de Moura Menuzzi | Gisela Colishonn | Rosalia Angelita Neumann Garcia  
José Carlos Baracat Júnior | Luiz Carlos da Silva Schwindt | Félix Bugueño Miranda

**ESPAÇO / ESPAÇOS  
VI Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada**

**ISBN 978-85-64522-20-6**

Gabriela Semensato Ferreira  
Marta Ramos Oliveira  
Rita Lenira de Freitas Bittencourt  
Vanessa Hack Gatteli  
*Organizadoras*

Andrei Cunha  
*Ilustrador*

Leandro Bierhals Bezerra - Núcleo de Editoração Eletrônica do I. L.  
*Diagramação e editoração eletrônica*

Instituto de Letras - UFRGS  
Av. Bento Gonçalves, 9500, Prédio 43221  
Porto Alegre, RS - 91540-000  
Fone (51) 3308-6711, Fax (51) 3308-7303  
iletras@ufrgs.br - www.ufrgs.br/iletras



## SUMÁRIO

- 7 Apresentação
- 9 A (des)constituição do feminino em *O remorso de baltazarserapião*, de Valter Hugo Mãe  
*Ana Lúcia Montano Boessio*
- 21 No princípio era o verbo  
*Ana Lúcia Beck*
- 35 Autoria e memória em *Sei Shônagon*  
*Andrei dos Santos Cunha*
- 51 Literatura e espaço: um estudo sobre a representação da paisagem na poesia do Rio Grande do Sul  
*Antônio Carlos Mousquer*
- 63 A ação literária na construção do corpo identitário teatral  
*Bia Isabel Noy*
- 77 Hilda Hilst: um salto do objeto literário à teatralidade das palavras  
*Camila Alexandrini*
- 91 Marcas subalternas: corpo e subjetividade em Carolina Maria de Jesus  
*Carla Lavorati*
- 101 As ressignificações do humano no mundo distópico  
*Caroline Valada Becker*
- 115 Espaço e deslocamento em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst  
*Cinara Ferreira Pavani*
- 127 Passado e presente (e futuro), locais da memória em *Traço de União*, de João Maimona  
*Cláudia Mentz Martins*
- 137 *Elena*: notas sobre a representação fílmica  
*Gabriela Semensato Ferreira*

- 151 O espaço e a memória: a resignificação da subjetividade  
*Giele Rocha Dorneles*
- 167 Uma leitura sobre as memórias de diásporas em *Becos da memória* de Conceição Evaristo  
*Kátia Ferreira Pessoa e Maria Melo Pereira*
- 177 Andança pelas *Canções Mexicanas*, de Gonçalo M. Tavares  
*Kim Amaral Bueno*
- 189 Remontando Zinos: imagens e sons, aromas e sabores  
*Lauro Iglesias Quadrado*
- 199 O cosmos urbano: visões da multiplicidade  
*Mairim Linck Piva*
- 209 Pensando a literatura como lugar de memória: um estudo de caso do romance *Satolep*  
*Marlise Klug e Tatiana Lebedeff*
- 223 O resgate passado e a organização dos fatos em *Infância* de Graciliano Ramos  
*Michele Savaris*
- 233 História & Ficção: articulação da memória individual e coletiva em *As naus*, de António Lobo Antunes  
*Neiva Kampff Garcia*
- 243 *Diomedes Grammaticus* e a publicação de teoria literária no renascimento antes das redescoberta da *Poética* de Aristóteles  
*Odi Alexander Rocha da Silva*
- 253 A infância e seus traumas em António Lobo Antunes  
*Paula Renata Lucas Collares*
- 263 Percepção e espaço: figurações da casa em Lobo Antunes  
*Raquel Trentin de Oliveira*
- 273 Pátria dos outros: a desterritorialização em *O elevador e Os marginais*  
*Rejane Seitenfuss Gehlen*

- 283 Entre senzala e buraku: o naturalismo e o surgimento do discurso de direitos humanos no Brasil e no Japão na virada do Século XX  
*Roberto Pinheiro Machado*
- 297 Breves notas sobre a importância do corpo em *O reino de* Gonçalo M. Tavares  
*Sandra Beatriz Salenave de Brito*
- 307 O gaúcho em carne, tinta e bronze  
*Tiago Pedruzzi*
- 321 Rio-baldo x Rio-bardo: as veredas no narrador  
*Valéria de Castro Fabrício*
- 333 Les corps, siège de la douleur et de la souffrance: représentations pathologiques dans *Germinie Lacerteux* (1865), D'Edmond et Jules de Goucourt  
*Vanessa Costa e Silva Schmitt*
- 343 A diluição das barreiras interartes: uma proposta educacional e o relato de experiência do grupo *Cancioneiros*  
*Vinícius da Silva Rodrigues e Nathalia Pinto*
- 359 Um ilustrador da vida moderna na periferia da literatura  
*Vinícius da Silva Rodrigues*

**Página em branco**

## APRESENTAÇÃO

De 8 a 10 de outubro de 2014, tivemos o prazer de reunir, na UFRGS, professores, pesquisadores e alunos de pós-graduação de diferentes instituições do Brasil e do exterior no VI Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Espaço Espaços. Durante esses três dias, pudemos discutir questões ligadas aos fazeres comparatistas e às perspectivas teóricas e práticas provenientes de uma atenção especial ao papel do espaço na interseção entre a experiência humana e a influência do espaço na narrativa. Para tanto, contamos com palestras, mesas redondas, um curso livre e 12 sessões de comunicação, totalizando 54 trabalhos ao longo de seis eixos temáticos: Espaço-Diáspora-Memória, Espaço-Corpo-Identidade, Espaço-Sustentabilidade -Ética, Espaços-Diálogos-Confrontos, Espaço-Movimento-Passagem e Espaços teóricos-Capital-Valores.

A questão do espaço é um tema que se impõe na contemporaneidade, desde a sua visão fragmentada na estética visual cubista, do início do século XX, tentando dar conta da multiplicidade de olhares e temporalidades, passando pelo questionamento das narrativas hegemônicas que, não apenas demarcavam um centro a partir do qual se estabelecia todas as medidas, temporais, inclusive, mas também a partir do qual o olhar deslocava e definia o Outro, chegando, finalmente, a uma abertura para que se pensasse outros locais e seus trânsitos relacionais a partir de parâmetros não mais definidos pelo binômio centro-periferia, mas pela relação em rede, ou seja, pelo contínuo engajamento com o espaço da *différence*, da heterotopia. É dessa forma que a Literatura Comparada, enquanto espaço teórico de questionamento, se lançou o desafio, nesse Colóquio, de pensar sob que formas a literatura intercepta tensões e deslocamentos ligados à percepção do espaço na medida em que ele afeta questões ligadas à diáspora e à memória, ao corpo e à identidade, à sustentabilidade e à ética, aos diálogos e confrontos, ao movimento e à passagem e aos espaços teóricos e suas relações com o capital e os valores. A crítica comparatista, portanto, mantém-se fiel a sua proposta de propor novos olhares para pensar as transformações que se impõem no espaço global.

O presente livro eletrônico traz diversas contribuições que se fizeram ouvir nas sessões de comunicações do VI Colóquio Internacio-

nal Sul de Literatura Comparada: Espaço Espaços, feitas por professores e alunos de pós-graduação. A diversidade de abordagens e questionamentos sobre diferentes objetos de análise refletem a importância do tema proposto e a potencialidade da disciplina.

Evidentemente que a organização de um Colóquio requer a participação de muitas pessoas. O mesmo não teria sido possível sem a ajuda dos professoras e professoras do Instituto de Letras da UFRGS que participaram da organização do evento, e aqui vai um agradecimento muito especial ao prof. Andrei dos Santos Cunha, que envolveu-se principalmente com os aspectos visuais do VI Colóquio, acompanhando desde a montagem de cartazes e folderes até a confecção do logotipo da capa desse e-book. Também agradecemos àqueles compuseram a Comissão Científica, contribuindo com a formatação do evento e na seleção dos resumos ora apresentados, dos integrantes das sessões que coordenaram e colaboraram na mediação das discussões das sessões, e, não menos importante, aos alunos e alunas que integraram a Comissão de Apoio, antes, durante e após o evento, possibilitando a realização do mesmo e a presente publicação. A todos, o nosso sincero agradecimento.

*As organizadoras*

**A (DES)CONSTITUIÇÃO DO FEMININO EM O REMORSO DE  
BALTAZAR SERAPIÃO, DE VALTER HUGO MÃE**  
THE (DE)CONSTITUTION OF THE FEMININE IN O REMORSO DE  
BALTAZAR SERAPIÃO, BY VALTER HUGO MÃE

Ana Lúcia Montano Boessio<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho visa analisar o papel do contexto cultural na (des) constituição do feminino, através da relação entre a personagem *baltazar* em *remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe, e sua esposa *ermesinda*. Na narrativa de Mãe, o processo interrelacional de constituição do sujeito, como proposto por Mikhail Bakhtin, é completamente distorcido: o “outro” humano é transformado em objeto irreconhecível, ao mesmo tempo em que o animal recebe status de ser humano. Neste caso, a maior consequência é a desconstituição do feminino. Como acontece ao antropologista, no mundo ficcional de Mãe, Cultura é apresentada como um tipo de ilusão, uma espécie de falso objetivo para ajudar o narrador/leitor a ordenar suas experiências e compreensão sobre o feminino como uma construção cultural e, portanto, limitada pelo tempo e pelo espaço.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura, literatura de língua portuguesa, feminino.

**ABSTRACT:** This paper aims at analyzing the role of the cultural context in the (de)constitution of the feminine through the relationship between *baltazar*, in *remorso de baltazar serapião*, by Valter Hugo Mãe, and his wife *ermesinda*. In Mãe’s narrative, the inter-relational process of subject constitution, as proposed by Mikhail Bakhtin, is completely distorted: the Other is transformed into an unrecognizable object, whereas the animal receives the *status* of a human being. In this case, the greatest consequence is the de-constitution of the feminine. As it happens to the anthropologist, in Mãe’s fictional world Culture is presented as a sort of illusion, a sort of false objective to help the narrator/reader to ordain their experiences and understanding about the feminine as a cultural construction and thus limited by time and space.

**KEYWORDS:** Culture, Portuguese language literature, feminine.

### **Introdução**

Como é pontuado pelos Estudos Culturais, a linguagem é o lugar onde a identidade é produzida, ou seja, dentro de um discurso; e sendo a identi-

---

<sup>1</sup> Professora Doutora na área de estudos literários do curso de Letras da UNIPAMPA – Universidade Federal do Pampa / Campus Jaguarão/RS

dade relacional, a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades que acontecem na fronteira com a diferença. Desse modo, as práticas e relações sociais não apenas ganham sentido, mas também definem quais os participantes incluídos e quais os excluídos do contexto social. A interação face a face torna-se então o *locus* no qual o indivíduo negocia as identidades, evidenciando o lugar/identidade que sustenta, sendo que, quando as diferenças interacionais permanecem despercebidas, isso pode ter sérias consequências na constituição dos sujeitos, especialmente quando se pensa a questão do gênero, uma vez que a identidade é resultado dos processos de identificação com determinadas comunidades de fala. Vale lembrar também que, de acordo com Bourdieu (1977), toda relação social é marcada pelo poder, e o valor do discurso depende das relações de força entre um produtor e um consumidor desse discurso, o que significa que esse poder é permeado pela linguagem. Portanto, levar em conta o modo como as pessoas negociam identidades sociais, ou como a situação multilíngue se configura na comunidade, adquire grande relevância por tornar-se um elemento desvelador de uma cultura que se afirma e consolida tanto pelo não dito, pela ausência de voz de alguns membros da comunidade, quanto pelo que se apresenta de forma explícita. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é analisar o papel do ambiente cultural na (des)constituição do feminino, através da relação entre *baltazar*, personagem principal na obra de Valter Hugo Mãe, *o remorso de baltazarserapião*, e sua esposa *ermesinda*. Ressalta-se que o uso de letras minúsculas para nomes próprios e nos inícios de frase, a começar pelo seu próprio nome e pelo título da obra, é uma escolha do autor e que, segundo declarações suas ao jornal *O Globo*, em 2011, é uma estratégia de aproximação do texto escrito ao fluxo da linguagem oral. Essa escolha talvez se justifique também pela compreensão da relatividade desses construtos linguístico-culturais, uma vez que sofrem alterações à medida que as posições de poder se alteram na arena social.

### ***A genealogia social do universo de mãe: a Cultura como “contrapeso”***

Entendendo cultura como uma construção antropológica e, segundo Roy Wagner (2012), uma “invenção”, percebe-se o quanto um espaço marcado pelo isolamento e, conseqüentemente, por práticas culturais rígidas e inquestionáveis, pode influenciar no comportamento de um grupo, definindo suas dinâmicas na arena social. Na narrativa de mãe, o processo inter-relacional de constituição do sujeito, como proposto por Mikhail Bakhtin (1997), o qual requer a presença do “outro” para que o sujeito constitua a si mesmo, é completamente distorcido: o “outro” humano é transformado num objeto irreconhecível, ao mesmo tempo em que o animal recebe status de ser humano. Neste

caso, a maior consequência é a desconstituição do sujeito feminino, que não apenas é privado de direitos sociais, mas também de voz, mobilidade, e até integridade física. Essa desconstituição, na obra de mãe, reflete o que Wagner chama de um aspecto coletivo de simbolização, dialeticamente identificado com um modo de cultura ético, ou moral. Como acontece ao antropologista, no mundo ficcional de mãe, Cultura é apresentada como um tipo de ilusão para ajudar o narrador/leitor a organizar suas experiências e entendimentos sobre o feminino como uma construção cultural e, portanto, limitada pelo tempo e pelo espaço.

“a voz das mulheres estava sob a terra, vinha de caldeiras fundas onde só diabo e gente a arder tinham destino” (MÃE, 2011, p. 11): assim inicia o romance de valterhugo mãe, situando o *locus* de enunciação das mulheres como uma voz infernal, “perigosa e burra”, que estava “abaixo de mugido e atitude” da *sarga*, a vaca da família; uma narrativa que desde a primeira linha (des)constitui a condição do feminino numa sociedade sem tempo e sem lugar, mas marcada por aspectos culturais essencialmente feudais. Num jogo dialético entre ser e não-ser, a obra de mãe caracteriza-se por um universo de vozes masculinas, assombradas, atormentadas por uma condição social desprovida do direito de carregar um nome de gente – eles são os “sargas” e, na fala do próprio *baltazar*, “reunidos em família como pecadores de uma mesma praga” e fadados a se destituírem “lentamente de toda a pouca normalidade” (MÃE, 2011, p. 11). Umarelação distorcida com o outro, que não os reconhece na sua condição humana, nem mesmo de nascimento humano: diante da pequena comunidade a que supostamente pertence, a família de *baltazar* é percebida como “bichos desumanos”, aparentados da sua vaca. E como se não bastasse, seu pai “pagava ainda a ousadia de se chamar afonso” (MÃE, 2011, p. 13), um nome de rei e em semelhança ao senhor da casa a que serviam. Como ouviam frequentemente,

uma ousadia disparatada, um *sarga* chamado afonso, um verdadeiro familiar da vaca como se viesse de um rei. quem não tinha do que se honrar, que diabo honraria aludindo a tal nome, perguntavam as pessoas ocupadas com nossa vida (MÃE, 2011, p. 13).

E assim seguiam os “sargas”, carregando o contrapeso dos estigmas sociais, da tradição constituída, “andando de quatro e batendo seus cascos”, tentando existir naquele pequeno mundo, fazendo de conta que não ouviam, que não entendiam os rótulos sociais que desumanizados que lhes eram atribuídos; fazendo de conta que pertenciam.

Como afirma Bourdieu (2014, p. 2), o universo social é um sistema de trocas simbólicas; e a ação social, um ato de comunicação, sendo que um dos

deslocamentos a que a crítica sociológica submete os conceitos linguísticos é o de relações de comunicação (ou de interação simbólica), que se configuram como relações de força simbólica, as quais vão alçar o discurso não apenas a uma questão de sentido, mas também à questão do valor e do poder do discurso, o que inevitavelmente desvela a posição do locutor na estrutura social. Vale, então, perguntar: que posição é essa de um sujeito impedido até mesmo de ser reconhecido pelo próprio nome – nome de gente? Como se configura o sistema de trocas simbólicas nesse universo onde os atos de comunicação se dão a partir de *loci* de enunciação tão discrepantes? Poder-se-á dizer que um animal, seja cachorro, gato ou vaca, ocupa espaço enquanto sujeito social, uma vez que se entende que o que configura um sujeito é justamente possuir e produzir linguagem? O que esperar de um indivíduo totalmente desprovido de valor e poder em relação aos seus iguais, já que não tem *a priori* sua condição humana reconhecida pelo grupo?

Ao que parece, poder-se esperar não apenas um discurso, mas uma prática tão destituída de reconhecimento da condição humana quanto esse suposto sujeito social o é – um sujeito deslocado, que buscará numa outra arena (a família) um interlocutor tão ou mais frágil e desprovido de força quanto ele próprio se sente diante da comunidade na qual está supostamente inserido; no caso, o sujeito feminino. E para resgatar a sua condição de interlocutor cujo discurso seja dotado de valor e poder, esse indivíduo precisará recorrer inevitavelmente às vozes que o constituíram, ou seja, ao contrapeso da sua tradição, às práticas e discursos daqueles que o antecederam. É esse deslocamento de uma condição humana para animal que se identifica na obra de mãe, na voz de *baltazar*, e que desde as primeiras páginas torna evidente a posição do locutor (masculino) no contexto, assim como a genealogia social do feminino enquanto sujeito desapoderado naquele universo.

Seguindo esse viés, Roy Wagner, em *A invenção da cultura* (2012, Introdução), analisando a cultura, faz uma comparação entre certas ciências cujos paradigmas mantem uma imobilidade congelada, e a antropologia que, segundo o autor, é pura dialética, “um jogo de exposições (e refutações) por vozes disparatadas ou uma eclética soma de tudo e mais um pouco dentro dos manuais”. Ou seja, a antropologia é uma disciplina na qual “um autor é obrigado a destilar a sua própria tradição e seu próprio consenso” (WAGNER, 2012, p. 18), elegendo observar fenômenos humanos a partir de um “exterior” – entendendo que uma perspectiva exterior é tão profundamente criada quanto as nossas mais confiáveis perspectivas “interiores”. Desse modo, a própria cultura é apresentada como uma espécie de ilusão, um contrapeso (e uma espécie de falso objetivo) para ajudar o antropólogo a ordenar suas experiências. E é neste ponto que se pode estabelecer uma relação direta entre o fazer do antropólogo e o fazer do escritor literário ou, no caso, do narrador da obra de mãe, *baltazar*, que constantemente recorre aos referenciais culturais herdados da figura paterna para orientar-se e justificar suas atitudes na relação com o outro, em especial o

outro feminino, sobretudo sua mulher, *ermesinda*, cuja presença silente ocupa completamente o mundo psíquico de *baltazar*. Nessa inter-relação, fica evidente o que Wagner chama de “dinâmica cultural” (2012, p. 26), a qual é baseada na mediação de domínios de responsabilidade (e não responsabilidade) humana. *baltazar* configura-se como um sujeito atormentado, justamente por entender-se como responsável por honrar o contrapeso da tradição de domínio masculino sobre a educação/controlado do feminino, inclusive no que se refere ao papel da mãe em relação aos filhos homens, que deveriam ser protegidos ao máximo da sua influência, conforme narra a personagem:

a minha mãe deixava de falar comigo e com o aldegundes, porque lhe saíam coisas de mulher boca fora, e barafustar, como fazia, era encher os ouvidos dos homens com ignorâncias perigosas. uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com os seus erros. ... liberta das intenções de nos educar coisas inúteis ou falsas, que fizessem de nós rapazes menos homens ou simplesmente iludidos com um mundo que só as mulheres imaginavam (MÃE, 2011, p. 17).

Como representação do feminino, *ermesinda*, que se apresentava aos olhos de *baltazar* como “o anjo mais belo” que já vira, por sorte tão incrível, sua esposa, amor seu (MÃE, 2011, p. 65), apesar de desprovida de voz enquanto sujeito no “interior” daquele modelo social, constitui-se para o narrador num elemento perturbador, uma voz constante em sua mente, numa espécie de efeito contrastante, dialético. Esse contraste gera em *baltazar* uma crescente inquietação por ver-se induzido a reproduzir as práticas socioculturais do pai, desconstitutivas de um feminino com o qual estava “casado de igreja” e, portanto, autorizado para tê-la só sua e educá-la à maneira das suas fantasias, “como devia ser, como devia ser um pai de família, servido de esposa, a precaver tudo, a ter as vezes de responsável” (MÃE, 2011, p.22). À medida que o processo de desconfiguração física de *ermesinda* avança, começa a aflorar um princípio intuitivo, um desejo, se assim podemos chamar, de que talvez tudo pudesse ter sido diferente, o que culminará na verbalização do seu remorso nas duas últimas páginas do romance:

eu sentiria até ali o remorso dos bons homens, como havia pensado, remorso duro de tão dignamente administrar a educação da minha ermesinda. mas até ali, pensei, até ali, porque naquele momento, mais do que a

condenação de restarmos os quatro encurralados para todos os avios, ocorreu-me a falha grave do meu espírito. e tão amargamente me foi claro que, por piedade ou compreensão com os meus companheiros, e talvez por ausência da voz da minha mulher, passara para lá do limite. o remorso dos bons homens já não me assistia, senão só a burrice e ignorância de quem abdicara da sua mulher (MÃE, 2011, p. 193).

Segundo Wagner (2012, p. 24), no aspecto coletivo da simbolização, os símbolos diferenciadores assimilam ou englobam as coisas que simbolizam. Este efeito, que “sempre opera para negar a distinção entre os modos”, é o que o autor chama de “obviação”. Focalizando a atenção nesse “controle”, o simbolizador percebe o modo oposto como algo bastante diferente, uma “compulsão” ou “motivação” interna. É o que parece acontecer com *baltazar*, assim como com todos os outros homens de sua família que o antecederam, representados pela figura paterna, os quais demonstraram ter a mesma compulsão por controle e desconstituição do “diferente”; neste caso, o feminino, aproximado na narrativa, como dito anteriormente, a uma figura endemoniada e, portanto, perigosa, sobretudo para o futuro do sujeito masculino. Como o narrador costumava dizer, “o mundo que as mulheres imaginavam era torpe e falcioso, viam coisas e convenciam-se de estupidez por opção...” (MÃE, 2011, p. 17).

### ***A perigosa presença do feminino***

Pensar o feminino pressupõe indubitavelmente tangenciar de alguma forma os estudos psicanalíticos e especialmente os trabalhos de Freud sobre a sexualidade e, mais especificamente, sobre a mulher. Entretanto, pensar o feminino implica voltar muitos séculos na história do ocidente; na verdade, milênios, se pensarmos na primeira referência à mulher enquanto representação de perigo para os homens: a imagem bíblica de Eva, responsável pela perda do paraíso sofrida por Adão. Desde então, as referências são muitas, tanto históricas quanto literárias. Podemos citar a perseguição às “bruxas”, que teve início na Idade Média europeia e durou quase quatro séculos, resultando na morte de milhares de mulheres. Essa perseguição se acirrou depois da enorme devastação decorrente da peste negra, a qual vitimou 1/3 da população europeia entre 1347 e 1350, aumentando os rumores de uma conspiração maligna que estaria tentando destruir os reinos cristãos. E supostamente conduzindo essa conspiração, as bruxas, ou melhor, as mulheres, foram consideradas as propagadoras da praga, o que desencadeou uma caça desenfreada a mulheres consideradas

hereges, praticantes de ritos pagãos e que, conseqüentemente, colocavam a instituição Igreja Católica em risco. Surgem então os manuais de orientação à caça às bruxas, sendo que o mais famosodata de 1484, o *Martelo das Feiticeiras* (*Malleus Maleficarum*).

O fato é que os séculos passaram, a Igreja enfrentou cisões, mudanças diversas; novas vozes políticas, religiosas, filosóficas surgiram e ganharam força no mundo ocidental, as trocas simbólicas de que fala Wagner tornaram-se mais complexas, mas a ideia da mulher como figura infernal, “bruxa” perigosa (e, portanto, poderosa) parece continuar permeando e aprisionando a condição do feminino na sociedade. E a literatura, como espaço de representação do social, através de construções simbólicas, metáforas – muitas vezes hiperbólicas, como é o caso da obra de mãe – traz à luz uma condição, um jogo social que ainda hoje parece seguir despercebido, ou ignorado, um jogo de códigos implícitos e explícitos que determinam os papéis desempenhados pela mulher na arena social. E apesar de muitas das práticas punitivas terem mudado, os tribunais da Inquisição, as fogueiras e enforcamentos terem sido banidos, ainda hoje presenciamos processos semelhantes de anulação física e moral, senão de esquiteamento: mulheres sendo privadas de voz na política, nas relações profissionais, na família, na sociedade como um todo. Ao que parece, ainda forçadas a carregar o contrapeso de séculos de história desconstitutiva do seu valor, do seu *locus* de poder. E como o instrumento da literatura é a linguagem, essa invenção cultural do feminino encontra ali um espaço especial de desvelamento, um campo fértil para provocar, perturbar um sujeito social acostumado, como *baltazar*, a simplesmente reproduzir automaticamente a sua tradição, fazendo com que no jogo linguístico entre signo, significado e significante, este último se distancie tanto do significado que quase se torna esquecido; um jogo que, levado às últimas conseqüências, como é o caso da escrita de valterhugo mãe, acaba gerando um estranhamento entre os muitos níveis de interlocução com e na obra, que potencializa sua força. Porém, como afirma Lacan (1955-56), a palavra é um “signo terrível”, “quanto mais o significante nada significa, mais indestrutível ele é”. De fato, é no trabalho sobre a linguagem que a obra de valterhugo mãe excede em força, em contraste, desvelando os deslocamentos nos processos de troca social e nos atos de comunicação; é na escolha dos signos linguísticos, que retumbam ausência de voz, de poder na relação com o outro; que se delinea a sexualidade feminina; que a violência contra o feminino torna-se escândalo aos olhos do leitor.

Como é sabido, para Freud (1932), a feminilidade é uma conquista a ser alcançada pela menina; ou seja, ela não nasce mulher, torna-se mulher. À medida que avança nas suas pesquisas, passando pelo complexo de Édipo e pelo complexo de castração, em *A organização genital infantil*, o autor vai chegar à conclusão de que a questão não é a primazia dos órgãos genitais (no caso, o pênis),

mas sim “uma primazia do falo” (FREUD, 1923/1976, p. 180), o que resulta em um “sentimento de inferioridade” da menina em relação ao masculino. Segundo Soler (2006, p. 26), para Freud, “a feminilidade da mulher deriva da sua condição de ‘ser castrada’”: mulher é aquela cuja falta fálica a incita a se voltar para o amor de um homem, esperando o falo daquele que o tem.

Essa questão do falo, da incompletude e inferioridade da mulher está presente em todas as personagens femininas de *o remorso de baltazarserapião*. Não apenas *ermesinda*, mas também a mãe e a irmã de *baltazar*, *brunilde*, a qual passou muito tempo sendo ensinada pela mãe sobre “as coisas que competiam às mulheres, [...], coisas da vida delas, daquele corpo belo mas condenado que carregavam, [...] aflitas com ciclos de maleitas que lhes eram naturais, [...], para se castigarem de inferioridade” (MÃE, 2011, p. 19). E, no que tange explicitamente a sexualidade feminina, temos a figura de *teresa diaba* – mulher de necessidades incontroláveis e jamais satisfeitas, e que passava os dias na praça do vilarejo à espera de alguém, qualquer um e/ou muitos ao mesmo tempo, que acalmasse o seu fogo:

parecia uma cadela no cio, farejando, aninhada pelos cantos das árvores e dos muros, à espera de ser surpreendida por macho que a tivesse. era toda carne viva, como ferida onde se tocasse e fizesse gemer. abria-se como lençóis estendidos e recebia um homem com valentia sem queixa nem esmorecimento. era como gostava, total de fúria e vontade, sem parar, a ganir de prazer. não queria mais nada senão esses ocasionais momentos, estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher, [...]. eu sabia que mais de dez se punham nela. só ali éramos cinco, que o meu pai devia tê-la muito durante o dia,... (MÃE, 2011, p. 27).

Na obra de mãe, se a mulher tem voz ou movimento é assim, descontrolado, endiabrado, animalizado; elas não são chamadas pelo nome da vaca porque sequer ocupam o lugar de poder daquele animal, sequer são reconhecidas como parideiras daqueles sujeitos que detêm voz numa estrutura social igualmente deslocada no tempo e no espaço. As mulheres de mãe destilam uma cultura inventada pelo homem, carregam o contrapeso de uma tradição que, se e quando questionada, nunca o é o suficiente para mudar a dinâmica de poder e voz na arena social. No universo fantástico de mãe, a tradição reevocada nas inter-relações entre masculino e feminino não choca, não surpreende, não espanta nem mesmo o próprio feminino, enquanto personagem. Caberá

ao leitor, quietamente, digerir cada palavra, cada nome minúsculo, cada vírgula na solidão e impotência da sua condição de “outro” na obra.

## Considerações finais

Num misto de realidade e ficção, num jogo perfeito entre ética e estética, entre forma e conteúdo, a obra de mãe induz o leitor ao que Eagleton (2006, p. 6) chama de “consciência dramática da linguagem”, a qual tem o poder de renovar nossas reações habituais e nos fazer perceber “objetos” que nunca ou há muito tempo não eram percebidos. Porque o texto literário tem que “lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa”. E “intenso” por certo é um adjetivo que se aplica perfeitamente ao texto de mãe, que não poupa adjetivações e neologismos para provocar um leitor que constantemente (e talvez possamos dizer, inutilmente) busca no seu próprio contrapeso cultural discursos que contradigam aquelas práticas sociais, que as mantenham distantes de uma condição real, de qualquer dimensão do contemporâneo e, principalmente, de uma condição de atualidade, de modo a se acalmar, a fazer paz com o mundo ao qual pertence. E aqui o leitor/narrador aproxima-se do antropólogo, na tentativa de construir uma ilusão; como diria Wagner, de inventar, uma visão de mundo que dê conta de qualquer “irregularidade” como acidente. Mas o mundo de *baltazar* aproxima-se mais do que Sperber chama de “buraco negro”, uma nuvem de poeira obscurante que

equivale ao lugar onde a referência cessa; obtém “conhecimento” ao se formar uma metáfora, mas trata-se de um conhecimento forjado em um âmbito pessoal por imitação de um conhecimento “enciclopédico” (isto é, convencional) mais amplamente sustentado (SPERBER apud WAGNER, 2012, p. 28).

O problema é que, na obra de mãe, as metáforas, e sobretudo o jogo entre elas, são difíceis; indigestas porque saturadas de questões éticas das quais o leitor desavisado tenta escapar pelo fantástico da obra, mas a sua contraface, o real, calmamente o espera a cada início de sentença, em minúscula, com seus nomes em minúscula, o que por si só já se configura como uma provocação, um desafio e um aviso de que não será fácil fugir daquela trama de conceitos, imagens, sons e ritmos a exigirem desse leitor, também atormentado, o compromisso de sair de um estado de passividade e ver, ouvir e reconhecer: sim, o mundo de *baltazar* é um mundo não coincidente, “inatural”, como diria Agamben (2009) e, portanto,

podemos dizer, verdadeiramente contemporâneo. E, se contemporâneo, atual na sua inatualidade, conseqüentemente, é uma dimensão do real com o qual somos forçados a lidar porque impedidos de continuar negando-o.

A discronia presente em *o remorso de baltazarserapião*, na voz do protagonista, torna evidente a sua consciência de que não pode fugir de si mesmo, o seu tempo, ou (des)tempo pertence a ele irrevogavelmente e isso é o seu conforto e a sua sina: eles são os “sargas” e assim permanecerão naquele mundo e naquele tempo. Mas aqui o leitor não encontra mais resguardo na figura do narrador, ele é deixado a esmo, entregue a si mesmo, ciente de que Cultura e, por consequência, tradição é matéria efêmera, intangível. Como o narrador, o leitor fica entregue a sua condição de contemporâneo e, como tal, na visão de Agamben, deverá manter o olhar fixo no seu tempo, não para perceber as suas luzes, mas o seu escuro:

... esse escuro não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provem da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Eis aí o poder do texto literário; eis aí a grande provocação da obra de mãe: que não neguemos as sombras do nosso tempo, as trevas multisseculares que uma cultura de culpa e segregação tem gerado, e que recorrentemente tem tido sua atenção e sua força voltadas para a (des)constituição de um feminino que, como *ermesinda*, insiste, persiste em existir, a despeito de toda violência sofrida. Resta saber se essa mulher conseguirá reconstituir e manter seu lugar de poder e voz num tempo e espaço suficientemente longos, a ponto de enterar em definitivo uma tradição/invenção que insiste em se manter contemporânea e atual.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: ARGOS, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Disponível em: <file:///C:/Users/Aboessio/Downloads/BAKHTIN,%20Mikhail.%20Est%C3%A9tica%20da%20Cria%C3%A7%C3%A3o%20Ver->

[bal.%20S%C3%A3o%20Paulo.%20Martins%20Fontes.%202003.%20\(1\).pdf](#)

BOURDIEU, P. *L'économiedeséchangeslinguistiques*. Langue Française, 34, maio 1977.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <http://ucbweb2.castelobranco.br/webcaf/arquivos/12933/11099/AEconomiasdasTrocasLingsitcasPierreBourdieu.pdf> Visitado em: 08/05/2014.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. (1932/1976). A Feminilidade. In: *Obras Completas*. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1923/1976). Organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In: *Obras Completas*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago.

LACAN, J. *O Seminário livro 3, As psicoses*. Rio de Janeiro, 1955-56. MÃE, Valter Hugo. *O remorso de baltazarserapião*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MATTELARD, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.

MURRAY, Margaret. *O Culto das Bruxas na Europa Ocidental*. São Paulo: Madras, 2003.

O martelo das feiticeiras. In: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ca%C3%A7a\\_%C3%A0s\\_bruzas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ca%C3%A7a_%C3%A0s_bruzas) .site visitado em: 14/05/2014.

RIBEIRO, Rosângela Maria. *Relacionamento amoroso: sofrimento feminino na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado. Universidade Católica de Goiás, 2007. Disponível em: [http://tede.biblioteca.ucg.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=324](http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=324) Site visitado em: 28/04/2014.

SOLLER, C. (1997). O sujeito e o Outro, I. In: R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus (Orgs.); D. D. Estrada (Trads). *Para ler o Seminário 11 de Lacan: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

**Página em branco**

**NO PRINCÍPIO ERA O VERBO**  
*IN THE BEGINNING WAS THE WORD*

Ana Lúcia Beck<sup>1</sup>

*Não procureis qualquer nexo naquilo  
que os poetas pronunciam acordados,  
pois eles vivem no âmbito intranquilo  
em que se agitam seres ignorados.  
No meio de desertos habitados  
só eles é que entendem o sigilo  
dos que no mundo vivem sem asilo  
parecendo com eles renegados.  
Eles possuem, porém, milhões de antenas  
distribuídas por todos os poros  
aonde aportam do mundo suas penas.  
São os que gritam quando tudo cala,  
são os que vibram de si estranhos coros  
para a fala de Deus que é sua fala.  
Jorge de Lima in: CAVALCANTI, 1969.*

**RESUMO:** Neste artigo, analisaremos a obra *Os Quatro Apóstolos*, executada por Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471 – 1528) em 1526. A partir dessa análise, discutiremos sobre a relação entre imagem e palavra considerando três aspectos: o trânsito entre o olhar e a palavra na elaboração crítica sobre produções artísticas visuais; a pertinência da classificação tipológica elaborada por Clüver e Hoek para as relações entre imagem e palavra; e a compreensão dessas questões em consonância com a pintura de 1526 bem como com outras produções intermidiáticas de Dürer que podem contribuir para as reflexões dos Estudos Interartes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos Interartes, Palavra-imagem, Albrecht Dürer.

**ABSTRACT:** In this article we present an analysis of *The Four Apostles*, a painting executed by Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471 – 1528) in 1526. With this analysis in mind, we aim to discuss the following topics: the movement between the gaze and its verbalization in the development of critical commentaries on Visual Arts; the importance and precision of Clüver's and Hoek's typological classification of the relationships between word and image; and the corres-

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Comparada (PPGLET/UFRGS), Porto Alegre, Brasil. Pesquisadora visitante no Spanish, Portuguese and Latin American Studies Department, King's College London, Inglaterra. Mestre em Historia, Teoria e Critica da Arte pelo PPGAV/UFRGS.

pondence between these issues, the 1526 painting and other examples of inter media productions by Dürer, which could contribute for discussions in the Inter Art Studies field.

**KEYWORDS:** Interart Studies, Word and image, Albrecht Dürer.

Na busca do homem por respostas, imagens e palavras são acionadas desejando-se que uma elucide o que a outra silencia. Palavras para apaziguar nossa estranheza: o que é isso que vejo? Imagens para aliviar o corpo ausente da palavra: como é isso que está descrito? Seguidamente retilíneo; o olhar que busca o título nem sempre retorna à imagem. Perdidos outras vezes em maravilhamento frente à imagem, nos esquecemos de inspirar pela palavra.

Olhar, afirma Didi-Hubermann (1998), é mirar-se no vazio e sustentar o retorno do olhar. Olhar é ser olhado. Mais do que elucidar imagens, escrever sobre elas é contar histórias e multiplicar imagens. Alberto Manguel e Wim Wenders (*in*: CARVALHO, 2001) bem o sabem. As palavras que falam de uma imagem não a explicam, antes ampliam sua existência em um movimento de compreensão que desejamos compartilhar com o outro:

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos. (MANGUEL, 2006, p. 21)



Figura 1: Albrecht Dürer, *Os Quatro Apóstolos*, pintura a óleo sobre madeira, 1526. (Disponível em: <http://www.pinakothek.de/node/997>. Acesso em fevereiro 2014).

Os *Quatro Apóstolos* foi realizada por Albrecht Dürer em 1526. A imagem apresenta quatro personagens em tamanho natural e a transcrição de trechos do Novo Testamento. A realidade física na qual palavra e imagem se apresentam simultaneamente nos permite refletir sobre a relação entre imagem e verbo em termos de produção e recepção da obra. Segundo Clüver (2006), podemos considerar que a pintura apresenta dois textos: um verbal e outro visual em um mesmo *espaço físico* (Hoek, 2006). Assim, considerando a utilização do termo *leitura* tanto enquanto interpretação do texto verbal, como do visual, penso que obras de artes visuais que apresentam palavras e imagens em um mesmo espaço físico requerem uma *leitura bifurcadamente articulada*, ou *duplamente articulada* visto se tratarem de dois textos legíveis e relacionados que, através desta relação, sustentam certo sentido da obra. Sentido cuja apreensão é imprescindível para a compreensão da produção de Dürer enquanto realização de um sujeito crítico inserido na sociedade de seu tempo.

Ao analisarem casos de relação entre verbo e imagem em outras obras artísticas, Clüver (2006, p. 32) e Hoek (2006, p. 185), identificam quatro *tipos* nas mesmas. São elas: *transposição*, *justaposição*, *combinação* e *união/fusão*. Tal classificação é pertinente relativamente ao aspecto *físico/imagético* (ou *icônico* segundo Hoek [2]) das obras, porém é problemática relativamente ao jogo de referências e sobreposições entre as leituras (aspecto simbólico) que tais obras requerem. Creio que, como indicariam Clüver e Hoek, a pintura de Dürer sinaliza que, ao efetuarmos uma tentativa de leitura duplamente articulada, a terminologia proposta, antes de limitar com precisão os territórios entre as linguagens – os espaços de atuação de cada uma – torna-se, inevitavelmente, um castelo de cartas sobrepostas sobre a fissura da linguagem. A terminologia proposta nos auxilia, a princípio, a identificar certa forma de apresentação dos conteúdos intermediáticos. Entretanto, como pretendemos demonstrar, não dá conta do extenso percurso de idas e retornos, bifurcações e sobreposições de trajetos em nosso trânsito entre palavras e imagens. E os termos, pertinentes para a descrição do espaço físico, deixam de sê-lo ao tentarmos verbalizar sobre os movimentos e espaços de leitura.

Artesão com formação humanista informal, Dürer vê-se desde cedo imerso em um universo sem bordas entre livros e pinturas: desenhava, gravava, pintava e escrevia, sendo de sua autoria três livros sobre a prática artística. O contexto intermediático que percorre a obra de Dürer está presente em seu empenho em escrever sobre Arte, e em outras produções suas, realizadas muito antes da pintura de 1526. Dürer escreveu três livros, um com instruções para o uso do compasso e da régua em desenhos (*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*), conhecido também como “Manual para pintores”, um amplo estudo sobre geometria e proporção publicado em 1525 (edição latina em 1532); e um livro sobre fortificações militares e castelos (*Etliche Underricht, zu Befestigung der Stett, Schlosz und Flecken*) editado em 1527. Seu terceiro livro sobre o desenho e proporção da figura humana (*Hjerin sind Begriffem vier Bucher vom menschlicher Proportion*) teve edição póstuma organizada por sua viúva, Agnes, em 1528, ganhando versão latina em 1538 e

francesa em 1613. Para muitos autores, tais obras foram grandemente responsáveis pela repercussão dos ideais e soluções artísticas do Renascimento no Norte da Europa durante os séculos posteriores. Nessas obras, Dürer elaborou o texto que dividia espaço com desenhos e gravuras também executadas por ele sobre os assuntos em questão. Nesses livros, a relação entre imagem e palavra é de complementariedade. Trata-se, no contexto da produção de Dürer, dos exemplos mais próximos da relação imagem/legenda ou texto/ilustração.

A relação mais comum entre imagem e palavra encontra-se, justamente, nos livros. Na pintura de 1526, vemos dois: um grande, fechado à direita, e outro pequeno, entreaberto à esquerda. A composição vertical da pintura, a postura em pé das personagens, assim como o volume ocupado por suas vestimentas, enfatiza os rostos e o foco composicional nos livros. As grandes áreas coloridas dos mantos dos apóstolos promovem um deslizamento para os elementos às margens destas: o rosto dos apóstolos, os livros, uma chave, uma espada, um pergaminho e pés calçando sandálias. A ênfase do movimento visual em direção aos livros é reforçada no lado esquerdo pela sobreposição dos olhares dos apóstolos, direcionados ao livro e às páginas abertas nas quais trechos do Novo Testamento podem ser lidos. A informação verbal apresenta-se *combinada* à representação pictórica. Logo mais abaixo, há duas faixas claras, nas quais se divisam palavras em forma de texto *justaposto à imagem* em termos físicos, mas a ela combinado visto que ambos se situam dentro da moldura e o sentido da obra articula-se a partir da tensão promovida por essa relação.

Primeiramente, nos detemos na representação pictórica percebendo em seguida a informação verbal. Tal sentido de trânsito não é hierárquico, assim como o predomínio físico da representação pictórica não corresponde à relevância maior deste elemento em detrimento do verbal, antes pelo contrário. A importância do verbo é reivindicada por sua dupla presença. Uma indireta: representado nos livros; outra direta – enquanto escrita legível – nos trechos transcritos. À dupla presença da palavra, ainda que apresentada de forma discreta visualmente, se soma o jogo composicional cujo foco é sua presença. A palavra está representada e também dada a ler. Olhar e ler se imbricam. Se a pintura não pode ser considerada uma produção sincrética – qualidade dos discursos intermídia – o movimento de recepção parece sê-lo. Nesse sentido, nos aproximamos d'*A traição das imagens*, elaborada por Magritte:



Figura 2: Magritte, *A traição das imagens*, óleo sobre tela, 1929 (MEURIS, 1992, p. 120).

Magritte elabora um jogo de *combinação* entre palavra e imagem que revela a fissura das linguagens a partir do *contraste por oposição* (contradição, segundo Foucault [3]) entre os elementos plástico/visuais e verbais. Dürer também coloca palavra e imagem em jogo. Porém, no que diz respeito à relação entre as palavras transcritas na pintura e a imagem pictórica, ou seja, entre conteúdos simbólicos e icônicos, elabora uma relação que não é de contradição, mas de *mútua ênfase* [4], ou reforço.

A mútua ênfase proposta por Dürer é evidente quando se conhece o conteúdo e origem do texto transcrito, bem como o contexto mais amplo da produção interartística e intermediática de Dürer. Sua busca em termos de projeto estético caracteriza-se pela definição da arte em termos de relação intrínseca entre forma e conteúdo [5]. Trata-se de uma busca criticamente engajada com o momento histórico que cunhou a noção da pintura enquanto *coisa mental*, noção da qual Dürer é o grande representante no norte da Europa. Desde cedo, o mestre alemão se envolveu na produção, edição, impressão e ilustração, entre outras atividades, de consideráveis obras apreendidas pelo leitor em movimento essencialmente intermediático:



Figuras 3 e 4: Albrecht Dürer, à esquerda: desenhos marginais no livro de orações do Imperador Maximiliano I. 1515. (Disponível em: <http://www.art-prints-on-demand.com/cgi-bin/apod#rahmenanker>. Acesso em fevereiro 2014). À direita, pintura marginal em têmpera nos *Idílios* de Teócrito. Edição em 12 volumes publicada em Veneza (1495/6), pertencente a Willibald Pirckheimer (STRIEDER, 1996, p.181).

As intervenções realizadas por Dürer em livros dialogam com as limitações impostas pelas respectivas edições. À esquerda, no livro de orações do Imperador Maximiliano I, a temática profana do desenho opõe-se ao contexto religioso das orações em uma situação parecida à descrita em *O Nome da Rosa*:

A primeira metade já estava coberta pela escritura e o monge tinha começado a esboçar as figuras nas margens.

Porém, já estavam prontas outras folhas, e olhando para elas, nem eu nem Guilherme conseguimos conter um grito de admiração. Tratava-se de um saltério às margens do qual se delineava um mundo ao avesso em relação àquilo com que se habituaram os nossos sentidos. Como se à margem de um discurso que por definição é o discurso da verdade, se desenvolvesse, profundamente ligado a ele, um discurso mentiroso sobre um universo virado de cabeça para baixo. (ECO, 2003, p.81)

A liberdade dos monges copistas na execução das imagens promovia certa distância com relação ao texto em seu sentido mais literal. Logo, uma leitura de dupla articulação entre as linguagens subvertia o sentido original, ou primário do texto. As mudanças de sistemas de signos “são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo” afirma Clüver (2006, p. 17). Ainda que o trecho do livro de orações em que Dürer interferiu refira-se a um contexto de júbilo (Exaltação à Maria conforme o Salmo 100) os desenhos realizados à margem possuem clara referência à vida mundana contemporânea do artista. Nesse sentido, os desenhos podem ser considerados profanação religiosa nos termos referidos por Agamben (2007) de restituição das coisas ao livre uso dos homens. Por outro lado, em termos visuais nota-se a diferença visual entre a leveza e organicidade das linhas do desenho e o peso e geometricidade da grafia gótica do latim. Assim, Justaposição física em diferença gráfico-visual e desdobramento do sentido primeiro marcam a relação entre imagem e palavra num espaço de tensão e atração cuja ambiguidade promove a unicidade de sentido segundo [6]: orar é celebrar!

Já nos *Idílios* de Teócrito, a relação entre imagem e verbo é de justaposição e complementariedade. A proximidade quase apertada entre imagem e palavra tem sua tensão aliviada pela escolha da perspectiva e das cores que parecem diluir o contraste visual entre desenho e texto, dado o caráter gráfico e linear da letra grega e o caráter volumétrico (claro-escuro) da pintura. Apesar da sutil diferença visual entre imagem e palavra, a justaposição visual somada à justaposição física [7], aproxima ambas. O caráter ilustrativo da imagem, que confere um aspecto real à descrição do idílio nesta página, com relação ao texto, também. Talvez fosse possível, ao referenciar-mos a leitura, falar em  *fusão*. O termo fusão será utilizado por Clüver e Hoek para referir obras em que é difícil distinguir a imagem do texto, quando ocorre uma espécie de sobreposição visual entre ambas. Se pensarmos, porém, no movimento de leitura nesta obra, a ideia de fusão, relativa ao movimento interpretativo, seria mais adequadamente nomeada com a ideia de *reforço*, pois imagem e palavra *reforçam mutuamente* determinado sentido.

Nos livros com gravuras numerososamente editados nessa época na Alemanha, a noção de mútuo reforço (pensando na leitura enquanto movimento de interpretação que reforça a relação entre olhar e ler) é ainda mais pertinente. Em edições como a do *Ritter Vom Turn*, as gravuras – lineares e planas – são muito próximas visualmente da grafia do alemão gótico, cuja forma também se situa no limite entre linha e ornamento:



Figuras 5, 6 e 7: *Der Ritter vom Turn*, edição alemã da obra de Geoffrey de La Tour-Landry, editada por Michael Furter em 1493.

Dürer executou as xilografuras que fazem parte dessa edição.

(STRIEDER, 1996, p. 93 e [www.themorgan.org/collections/collections.asp?id=120](http://www.themorgan.org/collections/collections.asp?id=120))

Aqui, percebe-se a proximidade formal entre palavra e imagem. Nessa relação, a palavra/texto e os motivos florais, bem como as linhas da gravura elaborada por Dürer, são bastante próximas visualmente. Nessas páginas, a harmonia visual adensa o encontro entre palavra e imagem. A transposição intersemiótica do texto em imagem – na qual podem se alojar as típicas distâncias desse tipo de tradução – adquire curioso contraponto no encontro entre as formas.



Figuras 8, 9 e 10: Albrecht Dürer (edição e ilustração). *Apokalypsis cum figuris*. 1498 - 1511. (<http://www.fourlittlehorsemen.com/2012/02/apokalypsis-cum-figuris-albrecht-durer.html>)

Já *Apocalipse com figuras*, editado e ilustrado por Dürer, é uma obra que se tornou imensamente popular na Europa ganhando uma versão alemã em 1498 e outra latina em 1511. Dürer cuidou pessoalmente da edição do texto – tendo como guia a versão da Bíblia publicada por Anton Koberger em 1483. Strieder (1996, p. 262) considera as imagens elaboradas por Dürer *tradução e adaptação* do complexo texto bíblico de tradição judaica para imagens compreensíveis pelo público alemão. O *Apocalipse* elabora uma relação de *transposição* do texto em imagem (Messling, 2003, p. 9) e marca o grau de elaboração para a palavra que precisa ser recriada em outra linguagem. Clüver e Hoek também utilizam o termo transposição com relação a situações semelhantes em que um artista elabora uma imagem de caráter *ilustrativo* a partir da leitura de uma obra literária. Messling afirma que a edição apresentava, à esquerda, o texto bíblico em duas colunas e, à direita a imagem em xilogravura (MESSLING, 2003, p. 7). A imagem, portanto, atuava no sentido de promover o texto evidenciando determinados aspectos da narrativa bíblica. Ou seja, Dürer aproxima o texto bíblico de seus pares ao dar rosto e forma a elementos descritos, mas muitas vezes desconhecidos pela população. O apocalipse é apresentado assim enquanto evento que ocorre na Alemanha contemporânea de Dürer.

A nona gravura da série de 13, apresenta São João, autor atribuído do livro do Apocalipse, escrevendo a Bíblia, cena que reforça a importância atribuída aos livros bíblicos de sua autoria. Enquanto outros evangelhos centram a narrativa nos acontecimentos da vida de Jesus, é o evangelho segundo São João que reproduz seus discursos, ou seja, a palavra de Jesus. Segundo Lutero: “João descreve poucas obras de Cristo, mas muitas de suas pregações, ao passo que os outros evangelistas, inversamente, descrevem muitas de suas obras e poucas palavras suas” (LUTERO, 1984, p. 177). Dupla importância é atribuída à palavra quando Dürer refere-se à Bíblia e, nesta, ao Evangelho segundo São João. Inferimos que as imagens do *Apocalipse* dotam a obra de Dürer de marcas e rastros de sua leitura e interpretação do texto bíblico. O paralelismo físico adotado por Dürer entre imagem e palavra confere potencial narrativo autônomo à imagem e a gravura, ao não se subordinar ao texto, o problematiza, concorrendo para o levantamento de seu sentido.

Voltemos à leitura do texto transcrito na parte inferior de *Os Quatro Apóstolos* e sua relação com os demais elementos da pintura. À esquerda, estão os apóstolos João e Pedro e, à direita, Paulo e Marcos. A pouco convencional escolha de representação dos apóstolos em detrimento aos evangelistas [8] pode ter sido motivada por um desejo de valorização da disseminação e socialização da “palavra” o que, para além de uma perspectiva religiosa, sinaliza evidente preocupação do artista com a questão da elaboração de julgamentos críticos (em sentido kantiano). Tendo em vista os trechos selecionados por Dürer para a transcrição, é imprescindível pensar-se que se está sinalizando a necessidade da população desenvolver habilidade crítica o que a libertaria de *falsos profetas*. A gênese de constituição de uma pedagogia na arte ocorreria,

portanto, com o desenvolvimento crítico promovido pelo jogo de aproximação e tensão que o artista estabelece entre palavra e imagem.

Dürer está ciente do potencial da imagem enquanto mobilizadora de sentidos de leitura e promotora de analogias pelo leitor/espectador. O lugar histórico de Dürer é marcado pela universalização da palavra impressa e pela discussão a respeito do acesso universal à alfabetização e leitura, questões defendidas e promovidas também por Lutero (BECK, 1988) cuja tradução do Novo Testamento foi transcrita por Dürer em sua pintura. A percepção de Dürer sobre a particularidade deste momento histórico certamente está implicada em sua decisão de buscar a *palavra* e promover sua socialização com a potência da *imagem*.

Vestindo um longo manto vermelho e segurando um pequeno livro aberto [9], vemos João, autor do livro do *Apocalipse*. Atrás dele, o apóstolo Pedro. Nas páginas abertas, se pode ler versículos do evangelho de João [10] transcritos da *Septemberbibel* que citamos aqui:

Am Anfang war das Wort, und das Wort war Gott, und  
Gott war das Wort.  
Dasselbe war im Anfang bei Gott. [...]  
Es war ein Mensch, vom Gott gesandt, der hies Johannes. [...]  
Der kamm zum Zeugniß, das er von dem Licht zeugte, auf  
das sie all durch ihn glaubten. (LUTHER, 1956, p. 162)

O trecho dá a conhecer João enquanto mensageiro e testemunha da palavra, chamando a atenção para a importância da palavra: no início era o verbo e o verbo era Deus e Deus era o verbo. Há, portanto, na pintura, *tripla referência* à palavra e à leitura: na figura de João, no pequeno livro que ele lê e no trecho bíblico legível na pintura. Os demais trechos transcritos criam um interessante cruzamento, pois, abaixo de João, lemos partes da II Epístola a Pedro [11]. Já sob Pedro, a I Epístola a João [12]. Sugere-se assim uma conversa entre ambos sobre as mesmas questões; os trechos bíblicos discorrem sobre o problema dos falsos profetas e sobre a necessidade imperiosa de que o homem de fé saiba discernir e reconhecer os que falam verdadeiramente a partir do espírito de Jesus.

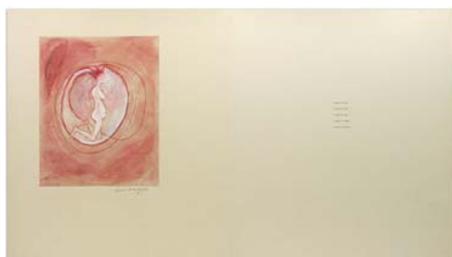
Na tábua da direita, vemos, em primeiro plano, o apóstolo Paulo segurando o que poderia ser a *Vulgata*, e uma espada [13] que pode ser, por sua vez, uma analogia à voz de Deus: forte, precisa e cortante. Atrás de Paulo, segurando um pequeno rolo ou pergaminho, vemos Marcos. Abaixo de Marcos, leem-se trechos da II Carta de Paulo a Timóteo [14] e, abaixo de Paulo, trechos do Evangelho de Marcos [15]. Continua a reciprocidade entre as personagens e os trechos transcritos reforçando a relação entre os quatro apóstolos e entre imagem e texto. Dürer não apenas “representa” a palavra ou a ela faz alusão. De fato, cria um espaço visual para disseminá-la. Nos trechos transcritos ao lado direito da pintura, há uma espécie de aviso a respeito dos estudiosos cuja

principal preocupação seria de parecerem crentes fervorosos por motivos interesseiros [16]. O segundo trecho avisa sobre um futuro negro no qual os filhos deixariam de ser obedientes aos pais. Além destes quatro trechos, a pintura transcreve o último capítulo do Apocalipse [17]:

Ich bezeuge allen, die da hören die Worte der Weissagung in diesen Buch: wenn jemand etwas dazusetz, so wird Gott zusetzen auf ihn die Plage, die in diesem Buch geschrieben stehen. Und wenn jemand etwas davontut von den Worten des Buchs dieser Weissagung, so wird Gott abtun seinen Anteil vom baum des Lebens und von der heiligen Stadt, davon in diesen Buche geschrieben steht.  
(LUTHER, 1956, p. 449)

O trecho defende a integridade da Bíblia; nada se deve tirar ou acrescentar ao que se encontra em seu texto. Dürer chama a palavra ao palco da pintura – pintura que doa a seus concidadãos da cidade de Nürenberg (STECK, 1964, p. 121) – fazendo coro a Lutero: o acesso ao verbo, à palavra, ao conhecimento deve ser direto! Dürer não faz transposição, menção, ou citação do texto bíblico; apresenta-o. E, fazendo-o, defende a perspectiva adotada por Lutero que, em sua introdução à Bíblia (LUTERO, 1984, p. 176), explica a relevância dos trechos transcritos por Dürer. Dürer reforça mutuamente imagem e palavra ao associá-las entre si no âmago da relação entre olhar e ler na elaboração do pensamento. A relação promovida entre a imagem e a palavra na pintura reforça a necessidade de articularmos ambas entre si no esforço interpretativo e crítico. Nesse sentido, Dürer produz uma obra que ressoa o potencial metalinguístico que será tão estimado por artistas e poetas vanguardistas no século XX: “O poeta moderno é também o crítico que transforma a linguagem em metalinguagem” (DUARTE, 1999, p. 58).

A significante relação elaborada com a presença do verbo na pintura indica que é na junção entre imagem e palavra que uma posição no mundo pode ser formulada. Ao fim, já não sei se sou eu ou Dürer a ecoar silenciosamente Louise Bourgeois [18]:



I want to say  
I want to tell  
I want to see  
I want to learn  
I want to know

Figura 11: Louise Bourgeois, gravura e texto da série *Hang on !!*, 2005.

([www.barbarakrawogallery.com/louise-bourgeois-hang-on-exhibition](http://www.barbarakrawogallery.com/louise-bourgeois-hang-on-exhibition). Acesso em fevereiro 2014)

Falar, contar, ver, aprender, saber. Tal desejo só se cumpre ao adotarmos a postura indicada por Dürer:

Many follow their taste alone; these are in error. Therefore let each take care that his inclination blind not his judgment. For every mother is well pleased with her own child. [...] However, because we cannot altogether attain perfection, shall we therefore wholly cease from our learning? This bestial thought we do not accept. For evil and good lie before man, wherefore it behooves a rational man to choose the better. (DÜRER *in*: JANSON, 1995, p. 627).

Escolher e escolher saber. Saber que não se elabora em um espaço que privilegie a imagem em detrimento da palavra ou a palavra em detrimento da imagem. Somos seres de imagens, mas seres de histórias também, e é somente no espaço crítico que se desenvolve na potência do movimento entre ambos que se adquire algum alento:



leve tempo  
do verbo ir

leve ninguém  
num tempo  
qualquer  
ir sendo  
como vai o verbo  
nenhum querer  
querendo

Figura 12: Leonilson, *Tranquility*, bordado e costura em voile, 1992. (LEMINSKI, 2013, p. 130) (CASSUNDÉ e RESENDE, 2012, p. 151)

## Notas:

[2] Termo utilizado por Hoek para referir-se ao conteúdo plástico-visual. Hoek utiliza o termo *simbólico* para referir-se ao significado do conteúdo verbal e o termo *icônico* para referir-se ao conteúdo plástico/visual (Hoek, 2006, p. 181).

[3] No plano físico, trata-se de uma combinação, ou seja, é possível distinguir claramente todos os elementos, assim como na pintura de Dürer. Porém, no plano do sentido, trata-se de um contraste por oposição. A imagem pictórica *concorre* com a imagem verbal. Ainda que a frase “isso não é um cachimbo” possa ser lida e em função disso, considerada uma afirmação que desnuda a pretensão mimética da representação pictórica, trata-se de uma relação que pode ser entendida em termos de contradição, conforme formulado por Foucault (1989).

[4] É importante pensar que a contradição entre os conteúdos verbais e visuais na pintura de Magritte deve ser formulada apenas relativamente a uma leitura primária, a um primeiro movimento de olhar e leitura.

Porém, considerando-se a proposição que a obra em seu conjunto formula, ao fim, verbo e imagem não concorrem entre si, mas, em conjunto, co-mutuamente, concorrem para o levantamento de sentido que talvez seja da ordem da necessidade do duplo na busca do sentido. O salto no abismo a partir da fissura da linguagem rompe com a expectativa de que o entendimento do mundo possa ser formulado tranquilamente com os códigos que nos foram ensinados, com o que de vida inseriu-se na norma.

[5] Considerando a relação entre a reflexão sobre a arte de Dürer e sua produção visual, especialmente as produções intermediárias, julgo necessário enfatizar que o mestre renascentista já pensava em termos que serão profundamente discutidos alguns séculos mais tarde, a relação intrínseca entre forma e conteúdo na arte, conforme formulado por Valéry (1999).

[6] Para uma melhor compreensão da noção de “níveis” de sentido de leituras, sugiro o capítulo 5 de: BECK, 2004.

[7] Em termos de leitura formal, a distinção entre *visual* e *físico*, da maneira aqui adotada, refere-se à distinção elaborada por Arnheim (1998).

[8] Os apóstolos são Pedro, Paulo, Marcos e João, enquanto os evangelistas são Lucas, Marcos, Mateus e João. João é o único, portanto, que pertence a ambos os grupos.

[9] João segura um livro pequeno, como era a versão do Novo Testamento traduzida por Lutero entre 1521 e 1522, e lançada em setembro de 1522 (BECK, 1984, p. 9-20 e 171-172). Partes dessa edição, conhecida como *Septemberbibel*, foram transcritas na pintura (STECK, 1964, p. 120).

[10] Versículos 1, 2, 6 e 7 do capítulo primeiro do Evangelho de João.

[11] II Epístola a Pedro, 2: 1 a 3.

[12] I Epístola a João, 4: 1 a 3.

[13] Convincente dado o fato de que, antes de assumir a fé cristã, Paulo teria sido um general do exército romano que perseguia cristãos.

[14] II Carta de Paulo a Timóteo, 3: 1 a 7.

[15] Evangelho de Marcos, 12: 38 a 40.

[16] O motivo para tal citação é compreensível dada a guerra por legitimação que ocorre nesse período na Alemanha contrapondo política e socialmente católicos alinhados à Roma, seguidores de Lutero alinhados ao Principado e seguidores de outro sem número de *profetas* que surgem nesse momento.

[17] Apocalipse, 22: 18 e 19.

[18] Louise Bourgeois (França-EUA, 1911-2010) e Leonilson (Brasil, 1957-1993) são artistas visuais contemporâneos cuja produção também é significativa para os Estudos Interartes especialmente em casos de relação entre imagem e palavra no espaço plástico/visual.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARNHEIM, Rudolph. *Arte e Percepção Visual – Uma Psicologia Da Visão Criadora*. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.

BAUMGARTEN, Helge. *Albrecht Dürer die 4 Apostel – Seminar Dürer als Zeichner*. Disponível em: [http://www.kunstgeschichte.tu-Berlin.de/fileadmin/user\\_upload/ArTUs/Materialien%20SoSe%202013/Haug/SE%20Albrecht%20D%C3%BCrер\\_Museumsblatt/1.Blocksitzung/Baumgarten%20Du%20rer\\_Vier%20Apostel.pdf](http://www.kunstgeschichte.tu-Berlin.de/fileadmin/user_upload/ArTUs/Materialien%20SoSe%202013/Haug/SE%20Albrecht%20D%C3%BCrер_Museumsblatt/1.Blocksitzung/Baumgarten%20Du%20rer_Vier%20Apostel.pdf). Arquivo acessado em março de 2014.

BECK, Ana Lúcia. *Palavras fora de lugar – Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, PPGAV/UFRGS, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/77868>.

BECK, Nestor. *Igreja, sociedade e educação: estudos em torno de Lutero*. Porto Alegre: Concórdia, 1988.

- \_\_\_\_\_. Introdução. In: LUTERO, Martinho. *Pelo evangelho de Cristo*. Porto Alegre: Editoras Concórdia e Sinodal, 1984.
- CARVALHO, Walter e JARDIM, João (Direção e roteiro). *Janela da Alma*. Produção: Monique Gardenberg e Flávio Tambellini. Rio de Janeiro: Brasil Telecom/Dueto Filmes/Estúdio Mega/Ravina Filmes/Tibet Filme, 2001. 1 DVD, 73 minutos, cor/p&b.
- CASSUNDÉ, Bitu e RESENDE, Ricardo. *Leonilson - sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, Edições Correio da Manhã, 1969.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: *Aletria*. Vol. 14, no. 1, jul/dez 2006. p. 11 – 41.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e outros sistemas sígnicos. In: VASCONCELOS, Maurício Salles e COELHO, Haydée Ribeiro (orgs.). *1000 rastros rápidos – cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HOEK, Leo. A transposição intersemiótica – por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006. p. 167 – 189.
- JANSON, H. W. *History of Art – Fifth Edition*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1995.
- KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIBRARY OF CONGRESS. *Heavenly Craft: The Woodcut in Early Printed Books*. Disponível em: <http://www.loc.gov/exhibits/heavenlycraft/heavenly-15th.html>. Arquivo acessado em março de 2014.
- LUTERO, Martinho. *Pelo evangelho de Cristo*. Porto Alegre: Editoras Concórdia e Sinodal, 1984.
- LUTHER, Martin. *Das neue Testament unseres Herrn und Heilandes Jesus Christus*. Altenburg: Evangelische Haupt-bibelgesellschaft, 1956.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens – uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MESSLING, Guido. *Albrecht Dürer – Die Apokalypse*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart/Hatje Cantz Verlag, 2003.
- MEURIS, Jacques. *René Magritte*. Köln: Benedikt Taschen, 1992.
- NASH, John R. In defence of the Roman letter. In: *Edward Johnston Foundation Journal*. Disponível em: <http://www.ejf.org.uk/Resources/JRNarticle.pdf>. Arquivo acessado em janeiro de 2014.

- NEUDOERFFER, Johann. *Nachrichten von nürnbergischen Künstlern und Werkleuten*. Viena: Wilhelm Braumueller, 1875.
- WÖLLFLIN, Heinrich. *Drawings of Albrecht Duerer*. Nova Iorque: Dover Publications, 1970.
- STECK, Max. *Dürer – eine Bildbiographie*. München: Kindler Verlag, 1964.
- STRIEDER, Peter. *Dürer*. Augsburg: Bechtermuenz Verlag, 1996.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VALLS, Alvaro. *Estudos de Estética e Filosofia da Arte*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

**AUTORIA E MEMÓRIA EM SEI SHÔNAGON**  
**MEMORY AND AUTHORSHIP IN THE PILLOW BOOK**

Andrei dos Santos Cunha<sup>1</sup>

*A única coisa que ainda tinha valor para mim, que ainda era repleta de significado, eram diários e ensaios. A literatura não dizia respeito à narrativa, não versava sobre nada, mas consistia apenas em uma voz, uma voz única e pessoal, uma vida, um rosto, um olhar que se podia encontrar. O que é uma obra de arte, senão o olhar de outra pessoa? Não um olhar acima de nós, tampouco um olhar abaixo de nós, mas um olhar exatamente na mesma altura do nosso. A arte não pode ser experimentada na coletividade, ninguém é capaz de uma coisa dessas, a arte é aquilo com que você fica sozinho. Encontramos esse outro olhar sozinhos.*

Karl Ove KNAUSGÅRD, **Um Outro Amor** — Minha Luta, vol.2 (2014) [2010].

**ABSTRACT:** *The Pillow Book of Sei Shônagon (Japan, X–XI centuries) can be categorized as a memoir, an elegy and a tribute to an era that had already ended at the time of its writing. It is a hybrid text that sits uneasily with depersonalized notions of authorship. MINER (1990) proposes to take into account Japanese poetics as the basis for an interpretation of authorial voice within that context. Japanese poetics is based on the lyric genre, and could be described as closer to DERRIDA’s “il n’y a pas de hors-texte” (1967) than to BARTHES’s (1968) and FOUCAULT’s (1969) “mort de l’auteur”. This paper seeks to discuss the assumptions that allow reading **The Pillow Book** as on the one hand, self-fiction, and on the other hand, as testimonial literature, and how the differences between the uses of reading in Japan and in the West have important consequences for our conception of authorship and truth in the literary text.*

**KEYWORDS:** *Sei Shônagon, The Pillow Book, authorship.*

**RESUMO:** *O Livro de Travesseiro, de SEI Shônagon (Japão, séculos X–XI),*

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Comparada pelo PPG/Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) — Orientadora: Rita Terezinha Schmidt. Tradutor Público e Intérprete Comercial de Japonês pela Junta Comercial do Estado do Rio Grande do Sul. Professor de Literatura Japonesa e Tradução do Curso de Bacharelado em Letras — Tradutor Japonês/Português da UFRGS, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Modernas, Setor de Japonês, Núcleo de Estudos Japoneses (NEJa). Mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi, Tóquio, Japão. Bolsista do Ministério da Educação do Japão de 1994 a 2001. E-mail: <andrei.cunha@ufrgs.br>.

é um texto de caráter memorial, autobiográfico e elegíaco, uma homenagem e testemunho de uma época que já se encerrara no momento da escritura. É um texto híbrido, que se encaixa com dificuldade em noções despersonalizadas de autor. MINER (1990) propõe que se leve em conta a poética japonesa como base para uma interpretação da voz autoral dessa época e lugar. A poética japonesa, baseada na lírica, estaria mais próxima do “*il n’y a pas de hors-texte*” de DERRIDA (1967) do que da “*mort de l’auteur*” de BARTHES (1968) e FOUCAULT (1969). O presente trabalho busca discutir os pressupostos que permitem ler **O Livro de Travesseiro** como, por um lado, autoficção, e, por outro, como escrita de testemunho, e como as diferenças entre a maneira de ler no Japão e no Ocidente têm consequências importantes para a nossa concepção de autoria e verdade no texto literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sei Shônagon, **O Livro de Travesseiro**, autoria.

### *Silêncio e fragmentação*

O caráter fragmentário de **O Livro de Travesseiro** [枕草子, *Makura no Sôshi*], de SEI Shônagon [清少納言] (Japão, séculos X–XI) tem diversas origens. Se formos recapitulá-las em ordem cronológica reversa, podemos começar lembrando que seus tradutores muitas vezes optaram por traduzir apenas trechos da obra, deixando de lado aquelas partes que consideravam como menos interessantes para o leitor. No Japão, o estudo de literatura clássica, tanto no ensino fundamental como no médio, é baseado em páginas escolhidas. Assim, para a maioria dos leitores contemporâneos, o livro é uma coleção de *greatest hits*, uma obra condensada, reduzida àquelas passagens que os compiladores consideram como as mais típicas ou mais de acordo com certa concepção do que deveria ser a literatura dos antigos.

No entanto, educadores e tradutores talvez possam ser absolvidos da acusação de radicalidade editorial se pensarmos que a recepção do texto é também um histórico de fragmentação. A Idade Média demorou a dar a **O Livro de Travesseiro** o *status* de obra canônica e, quando o fez, foi por meio de antologias com pesada interferência do compilador. Esses editores deram início a práticas que se estabeleceriam depois, na modernidade, como corriqueiras no manuseio desse livro: quebra arbitrária dos trechos em parágrafos; acréscimo de pontuação, intertítulos, glosas e comentários; mudança na ordem dos fragmentos; e valorização, no momento da edição, deste ou daquele aspecto que o editor considerava mais interessante (ou imaginava que seus leitores considerariam interessante). Sob esse ponto de vista, o estudo do destino de **O Livro de Travesseiro** pode ser um *case* interessante, extremo, e em muitos sentidos, paradigmático, dos mecanismos de recepção de um texto muito antigo (cf. IVANOVA, 2012; LESIGNE-AUDOLY, 2010; KORNICKI, 1998).

Mas tampouco os glosadores medievais são exatamente “culpados” por

todas essas distorções (e talvez minha metáfora de acusados, culpados e absolvidos seja totalmente inapropriada para descrever o fenômeno a que estou me referindo). A cultura do livro impresso no Japão só se consolidou no século XVII. Antes disso, ainda que já houvesse impressões de textos religiosos, a literatura era disseminada exclusivamente por via da cópia manuscrita. Longe de ser um detalhe ou contingência, a cultura do manuscrito deixou marcas indeléveis na cultura japonesa e nos usos que essa cultura faz do literário. O conhecimento de literatura tem um forte componente hermético, de transmissão de mestre a discípulo, e a inescapável materialidade do texto resultou em uma valorização extrema do papel, da caligrafia e da posse de textos exclusivos.

Uma abordagem possível, portanto, seria a de que não há um **O Livro de Travesseiro** definitivo (há vários). Da autora, quase nada se pode dizer que não seja o que consta desse livro mutante (a teoria da literatura — uma teoria da literatura — poderia dizer: “os dois são a mesma coisa”). O problema surge desde logo: as apresentações desses textos são produto de diversos tipos de suposições e de leituras de cópias de fragmentos.

**O Livro de Travesseiro** tem muitos trechos com um formato e temática normalmente associados à literatura de testemunho. Alguns autores chegam ao extremo de afirmar que “se trata de um livro no qual Sei Shônagon abandona por completo sua posição e individualidade frente à obra, e a escreve baseada na determinação e elevada consciência profissional de uma dama de honra” (SHIMONO, 2002, p.15). Esse caráter de documento público e de obra encomiástica se deveria às circunstâncias em que o texto foi escrito:

Enquanto escrevia sua obra, dia a dia seu mundo ia se desmoronando, entre ardis e estratégias, e, ao terminar de escrevê-la, a realidade que seus olhos encontraram foi a morte da Imperatriz Teishi [...], um clã destruído, a ascensão da [rival e] prima Shôshi à dignidade de Imperatriz, e o triste e patético destino de todo aquele que é vencido no mundo da política e desaparece. (SHIMONO, 2002, p.15; minha tradução)

Nesse aspecto, **O Livro de Travesseiro** dialoga intertextualmente com as crônicas históricas da China, de caráter público e laudatório. A atitude shonagônica, “quase patológica”, de veneração de sua senhora — uma acusação de seu tradutor Ivan Morris (1971, p.10) — teria, portanto, uma explicação: era uma exigência do próprio gênero textual. Sei Shônagon seria a testemunha do outro lado da história oficial (ou da história dos perdedores), deixando ao mundo o legado de esplendor que era o ideal de sua facção.

Por outro lado, **O Livro de Travesseiro** é um livro íntimo, com muitos trechos que tratam de acontecimentos insignificantes, domésticos e privados.

A essa acepção, estaria ligada a figura do *makura*, que nós traduzimos como “travesseiro”, mas que, na verdade, era uma peça de madeira, para apoiar a nuca, à noite (vide FIGURA 1). Muitos desses *makura* possuíam um compartimento ou gaveta, onde se podiam guardar objetos privados, como um caderno ou diário. A posteridade se encarregou de ampliar o sentido do “travesseiro”, e a Era Pré-Moderna está cheia de “livros de travesseiro” satíricos ou eróticos, mas isso só ocorreu quatro ou cinco séculos depois da morte da autora. Além disso, **O Livro de Travesseiro** é (desde o fim da Antiguidade) usado como livro de consulta sobre tópicos de poesia. A poesia tradicional japonesa faz extenso uso de tópicos fixos, como palavras associadas a lugares e às quatro estações. Essa seria também uma explicação para as muitas enumerações encontradas no livro, as famosas “listas de Sei Shônagon”, que alguns defendem ter origem na catalogação de ferramentas a serem utilizadas em poesia.

Prosa poética, diário íntimo, registro público de eventos, testemunho da história, obra encomiástica, tratado de poesia: o travesseiro parece ser muitas coisas ao mesmo tempo, e, de fato, é um pouco fútil tentar estabelecer um gênero textual a que todos os fragmentos pertençam igualmente. Tudo leva a crer que as páginas avulsas que, posteriormente, se tornaram o que hoje chamamos de **O Livro de Travesseiro** eram um *work in progress*, um exemplo bastante típico de escrita processual, que foi se modificando e ampliando com o tempo (e cujas transformações não se interromperam com a morte da autora).



Figura1 — *makura* / *pillow* / travesseiro.

O travesseiro (*makura*) tradicional japonês é muito diferente do nosso e servia apenas para apoiar a nuca. Algumas vezes, possuía um compartimento onde se guardavam objetos pessoais. A figura do século XIX mostra a escritora (do século IX) Ono no Komachi, junto à sua roupa de cama. O *makura* se encontra à sua frente (ampliado no detalhe). À esquerda e à direita (acima, detalhe): UTAGAWA Kunisada I (Toyokuni III) (1786–1864). **Pedindo por Chuva** (*Amagoi*, 1823). À direita (abaixo): GARDINER, R. *Japan as we saw it* (1892). Vide referências ao final do texto para fonte detalhada.

### ***A palavra brota do coração humano***

Tendo sido escrito na virada do século X para o XI d.C., no Japão, **O Livro de Travesseiro** tem traços de uma poética que não é a nossa em muitos sentidos — não é a nossa cronologicamente, nem geograficamente, e não pertence à tradição que estamos acostumados a ter designada como sendo a nossa. A ideia de autoria era outra; além disso, outro também era o modo de produção textual e o uso social da literatura.

A visão que temos hoje de autor em literatura é um amálgama de duas ideologias. Ela tem elementos do culto ao gênio do romantismo do século XIX; ao mesmo tempo, o autor é foco de expectativas ligadas à divisão do trabalho na sociedade capitalista e à profissionalização e segmentação das artes. Para a nossa argumentação aqui, podemos ainda acrescentar à equação o fato de que o sistema literário e o cânone japoneses, desde a segunda metade do século XIX, são resultado de um raro exemplo de sincretismo entre concepções de literatura tradicionais do leste asiático e uma extensa e (às vezes, por fases) entusiasmada adoção de categorias da literatura europeia. Além disso, a recepção dessa literatura fora do Japão, já bastante complexa devido a esses fatores, é tingida por questões orientalistas; pelo fato de que a noção de autoria em tradução, historicamente, não é a mesma coisa que a ideia de autoria em literatura vernácula; e, no caso de Sei Shônagon, vem a isso se somar a hostilidade ao não europeu e ao feminino do momento histórico em que sua obra entrou para o sistema literário dito “universal” ou “mundial” (fim do século XIX).

Podemos tentar descrever algumas características do sistema literário doméstico da época em que **O Livro de Travesseiro** foi escrito e, a partir da ideia de “autor como produtor”, destacar os pontos de contraste com outras culturas. Assim, Miner afirma que, para os gregos, “a tragédia era escrita por cidadãos de Atenas do sexo masculino, no contexto de uma competição patrocinada pelo governo” (1990, p.18). Na Renascença, na Europa, o grupo autorizado era de homens da aristocracia ou homens patrocinados por membros da aristocracia ou do clero. No mundo contemporâneo, há a “visão predominante

de que qualquer pessoa (homem ou mulher) pode tentar, mas apenas os que se profissionalizam obtêm sucesso” (id.). No caso do Japão do século X, “todos (homens e mulheres), mesmo os iletrados” podiam ser autores de poesia (id.); e, de fato, o *Man’yôshû*<sup>2</sup> inclui, dentre outras modalidades bastante heterogêneas, *waka* anônimos de soldados da fronteira; lamentos de mendigos; canções folclóricas; refinadas *chôka* argumentativas, da autoria de importantes intelectuais; epigramas budistas escritos por monges; poemas ritualísticos escritos por sacerdotisas-xamãs; e mensagens poéticas erótico-amorosas trocadas por jovens apaixonados.

Ainda que o Japão moderno tenha absorvido a ética da profissionalização associada ao capitalismo, a ideia de que a literatura, como o esporte, não é necessariamente uma atividade de recepção passiva, e pode envolver tudo e todos, sobrevive de diversas maneiras. O número de japoneses que pratica, na qualidade de amadores, uma arte, como a música, a dança tradicional, a poesia, a caligrafia, etc. é muito maior do que o nosso. Alguém dizer numa roda de conhecidos no Brasil que “escreve poesia, sem compromisso, como passatempo”, é um convite ao escárnio, à incredulidade e ao riso; no Japão, é uma ocorrência comum e estimulada desde a escola. No Brasil, onde houver uma comunidade de imigrantes japoneses, há sempre um jornalzinho em japonês dirigido aos leitores locais, e quase todas essas publicações promovem alguma modalidade de concurso de poesia, ou ao menos mantêm uma página dedicada às composições dos leitores. O que pode não ficar claro nessa nossa atitude ocidental moderna de repulsa ao poeta amador, no entanto, é que ela é uma decorrência lógica justamente do culto romântico ao gênio e da especialização dos fazeres no capitalismo, aos quais vêm se somar, ao longo do século XX, um gradual distanciamento dos sistemas educacionais com relação ao ideal humanístico e beletrista, e o crescente utilitarismo subjacente às ideologias por trás da formação de jovens e adultos.

O conceito romântico de autor é importante para nossa discussão, porque dois dos atributos mais destacados por inúmeros paratextos de **O Livro de Travesseiro** — seu estilo e sua personalidade — podem ser (e são) frequentemente analisados a partir de uma perspectiva essencialista e moderna — isto é, moderna, no sentido empregado nesta afirmação:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo

---

2 *Man’yôshû* [万葉集], “Coletânea da Miríade de Folhas”. Antologia poética (vários autores), com 4.516 poemas organizados em vinte livros. Compilada por Ootomo no Yakamochi e outros. Compilação terminada em 785 (Era Nara).

francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (BARTHES, 1988, p.66)

A polêmica levantada por Barthes nesse texto de 1968 é legítima — trata-se de uma reação a certo tipo de trabalho acadêmico sobre a literatura (a *explication de texte*), da maneira como isso era feito na França, desde a segunda metade do século XIX até, digamos, os anos 1960 (mas essa modalidade de análise existe até hoje, ainda que modificada). No entanto, o “autor” que ele descreve aqui, longe de se referir ao fenômeno de maneira abrangente, é o princípio conceitual de um tipo de texto francês, algo que Marcel Proust, desde 1908, já denunciava sob a rubrica de *méthode Sainte-Beuve* (PROUST, 1994). Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869), o crítico literário que Proust escolheu para opositor, procurava entender a obra por meio da biografia, informando-se sobre os hábitos de quem a escreveu, lendo sua correspondência e diários, interrogando parentes e conhecidos, estabelecendo conexões entre os grandes eventos da vida do autor e seus textos, entre pessoas com quem ele conviveu e suas personagens, entre seu estilo e sua personalidade, e assim por diante.

Ora, o tipo de crítica que Proust previa e Barthes estabeleceu só é aplicável a textos nos quais a divisão escritor/livro/sociedade seja clara (ou tratada como clara). O gênero ideal é a narrativa de ficção. No caso da poesia, é necessário fazer uso de conceitos como “eu lírico”, “gênio” ou “inconsciente”, para separar de alguma forma o autor de seu texto — afinal, o papel da crítica seria estabelecer uma conexão entre coisas diferentes e, se as coisas já estão interligadas *a priori* de maneira mais ou menos óbvia, a crítica não teria papel nenhum. A presunção é sempre da reprodução mecânica da escrita: da mesma maneira que os versos de Alberto Caeiro, depois de compostos, não lhe pertencem mais, é como se o texto saísse porta afora, em direção a um mundo desconhecido do autor, que, a partir da publicação, fica à janela abanando adeus.

Essa concepção de autor nunca funcionou muito bem para textos autobiográficos. No entanto, na Europa, o problema não estava no centro da discussão, porque as memórias, a correspondência, o ensaio e o diário eram considerados como gêneros menores (isso quando eram admitidos como sendo literatura). A autobiografia, como gênero, na verdade — como “gênero autônomo”, aquela categoria indispensável a certo tipo de estudo literário — “não existiu sempre, nem existe em toda parte” (GUSDORF apud RAMIREZ-CHRISTENSEN, 2001, p.49). Supostamente, ela seria fruto de “uma preocupação peculiar do homem ocidental [... isto é, a de] se voltar em direção ao próprio passado, recordar a própria vida, e narrá-la”, o que exigiria uma consciência da “singularidade de cada indivíduo”, sendo um produto tardio de “uma civilização específica”: “a autobiografia pertenceria, portanto, à história pós-copernicana

do humanismo no Ocidente” (id.). A narrativa de Gusdorf é muito semelhante à de Barthes, quando este diz que o autor surgiu após o final da Idade Média, na Europa, graças ao empirismo, ao racionalismo e à fé individual. Isto significaria que tanto a ideia de autor de ficção como a de texto autorreferencial podem ser fruto de uma mesma evolução histórica e corresponderiam a especializações da função “sujeito que escreve”.

É claro que o “autor” a que se refere Barthes não é apenas um nome — trata-se de uma maneira de entender o texto. Ora, muitos dos poemas “assinados” das antologias poéticas imperiais do período clássico japonês vêm equipados com os elementos da parafernália autoral. Muitos possuem paratextos que estabelecem anedotas biográficas, descrevem eventos que determinaram a composição dos poemas, vêm acompanhados de narrativas, apócrifas ou não, sobre a personalidade e o status social do autor, e tudo isso é considerado como parte integrante e indispensável da obra, ainda mais do que para Sainte-Beuve — que, afinal de contas, provavelmente admitiria como possível uma leitura dos autores sobre os quais escrevia sem a ajuda de textos explicativos.

Quando Foucault, em 1969 (1983, p.10), propõe diferenciar o nome do autor de outros nomes próprios, ele está pensando primariamente em literatura de ficção, obras científicas e filosóficas da modernidade europeia — obras, por assim dizer, “foucaultianas” (no sentido de que são o tipo de obra que ele normalmente descreve nas suas), nas quais o sujeito do discurso e os objetos da linguagem são claramente distintos e separados: “o nome do autor não se situa no estado civil dos homens, e tampouco na ficção da obra; ele se situa na ruptura que instaura certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (id., p.12). Nessa divisão entre autor e pessoa física, “o elo entre o nome próprio e o indivíduo nomeado, e o elo entre o nome do autor e aquilo que ele nomeia, não são isomórficos e não funcionam da mesma maneira” (id., p.10).

Assim, Foucault pode fazer uma distinção entre uma hipotética descoberta de que Shakespeare não viveu na casa que se acredita ter sido sua residência (o que não alteraria a ideia que se tem dele como autor) e outra, de que não teria sido ele quem escreveu os Sonetos (neste caso, seria a própria ideia da obra do autor Shakespeare que estaria alterada estruturalmente). Ele está constatando o fato, tido por óbvio para a sua geração, de que a maioria das contingências biográficas não modifica o “funcionamento do nome do autor” (id., p.10).

O texto autobiográfico ou testemunhal, por sua vez, guarda essa diferença: a vida que é implicada no texto faz parte dele e altera significativamente aquilo que Foucault chama de funcionamento do nome do autor. Assim, se amanhã descobrirmos que Sei Shônagon não trabalhou para a Imperatriz Teishi, ou que ela não estava na Corte Imperial na primavera de 998, sua obra e a ideia que temos dela como autora passarão necessariamente por alterações. Mais ainda: se o epílogo do livro, única menção de um travesseiro, não for de

sua autoria, e sim — como muitos acreditam ser — apócrifo, o título do livro precisa ser ressignificado.

No Japão, mesmo a narrativa tem um status ambíguo devido a essa diferença em ênfase: ainda hoje, é considerada como uma tarefa legítima do crítico ir buscar pedaços da vida do autor em seus romances. Assim, por exemplo, o naturalismo japonês tem muitas obras tidas como romances autobiográficos (pois a observação mais verdadeira da realidade seria aquela obtida por meio do registro e do exame, imparciais e sem sentimentalidade, do eu); por outro lado, poderíamos imaginar que, se Raul Pompeia fosse japonês, **O Ateneu** (1888) também seria considerado autobiografia, uma vez que o que determina essa ênfase na ficção ou no referencial é a maneira como o texto é lido, e não necessariamente como foi escrito. (Uma conclusão lógica para esse argumento seria a previsão de que certamente uma tradução japonesa de **O Ateneu** seria comercializada como *based on a true story*.)

A construção do cânone japonês inclui necessariamente a figura do autor. Isso talvez se deva ao fato de que — paradoxalmente para nós, acostumados com as exigências de despersonalização que os poetas modernistas se impunham — a poética do Japão tenha se fundado na lírica, e não no drama (MINER, 1990). Miner propõe uma comparação entre a **Poética** de Aristóteles (séc. IV a.C.) e o “Prefácio”<sup>3</sup> de Ki no Tsurayuki (séc. X d.C., mais ou menos duas gerações antes de Sei Shônagon), com o objetivo de destacar qual seria a hierarquia de gêneros nos dois tratados. Aristóteles teria feito a escolha consciente de privilegiar o drama ateniense em detrimento da épica (a **Odisséia**); Tsurayuki, por sua vez, estava criando uma programática da poesia nacional, em oposição à literatura de prestígio (a chinesa clássica), e alinhando-a com o poder simbólico e religioso da Corte Imperial de Yamato.

Segundo Miner, com duas exceções (a europeia, que se funda no drama, na representação e na mimese; e a hindu, que é “complexa”), “todas as poéticas emergiram, em geral de forma implícita, por definição, a partir da lírica” e são originalmente **afetivo-expressivas** (1990, p.24). “Apenas o eurocentrismo justifica que se nomeiem as poéticas dos outros — as poéticas do mundo fora a nossa — como não miméticas”; o contrário é verdadeiro, e a poética ocidental é que deveria ser definida negativamente<sup>4</sup> (id.). A essa centralidade do lírico no

---

3 O “Prefácio” aqui referido é o “*Kanajo*” [仮名序, “prefácio em letras japonesas”], de autoria de Ki no Tsurayuki [紀貫之] (872–945), da antologia poética ***Kokin’wakashū*** [古今和歌集, **Antologia de Waka Antigos e Modernos**] (compilação terminada em 913 ou 914). “O prefácio é composto basicamente de cinco partes: a essência do poema *waka* [poema japonês], sua origem, os estilos de poemas, a história do *waka* e o processo de organização da obra ***Kokin’wakashū***” (NAKAEMA, 2012, p.64). A tradução integral do prefácio para o português do Brasil pode ser encontrada em Wakisaka (1997) e uma versão comentada dessa tradução está em Nakaema (op.cit.).

4 Miner está se referindo aqui ao que ele chama de “poéticas fundacionais” ou “poéticas originativas” (*foundational, originative*); além disso, dois tipos de poética estão sendo tratados juntos: a poética como

caso japonês, vem-se somar uma concepção clássica daquilo que venha a ser literatura que é bastante distinta da ocidental.

Uma importante consequência para a noção de autoria decorre da centralidade da lírica, uma herança da poética chinesa: as obras de não ficção, os livros de História e tratados religiosos, assim como os textos de cunho confessional, as memórias e os diários, fazem parte incontestada e não marginal do cânone **literário** (o exato oposto de um equivalente europeu). Ao contrário da lírica ocidental moderna e contemporânea, que, por sua afinidade com o drama, às vezes se comporta como se a poesia fosse a fala de uma personagem, a poesia chinesa opera como se lidasse com fatos, e “a interpretação deriva de uma firme crença no intencionalismo” (MINER, 1990, p.112). A crítica literária chinesa parte do pressuposto de que a voz que fala no poema é sim a do autor, e de que a experiência relatada é algo que realmente aconteceu<sup>5</sup>.

Em clara oposição à crítica ocidental contemporânea, “a compreensão literária na Ásia Oriental sustenta que o autor está falando diretamente ao leitor, como se não houvesse eu lírico, ou narrador de uma história”. Uma noção “de tal maneira contrária a ideias ocidentais modernas que, para alguns, ela parecerá simplesmente errada” (MINER, 1990, p.30). A menos que seja dito expressamente o contrário, “presume-se que os poetas falam *in propria persona*”, e os trechos de narrativas nos quais se encontram comentários ou intervenções daquele que um ocidental chamaria de narrador são denominados, “em uma tradição de séculos, como ‘palavras do autor’ [作者の言葉, *sakusha no kotoba*]” (id.).

Para que a evolução dessa “presunção de intencionalidade” fique mais clara, vou discutir um exemplo do **Kokin’wakashū**, que é a antologia prefaciada por Tsurayuki e que teve maior impacto sobre as escolhas poéticas e discursivas da geração de Sei Shōnagon. O **Kokin’wakashū** tem um total de 1.111 poemas, distribuídos em 20 volumes<sup>6</sup>, e é a primeira antologia poética em japonês integralmente compilada por ordem da Casa Imperial. Também é a primeira antologia poética escrita em caracteres japoneses (*kana*).

Muitos poemas do **Kokin’wakashū** apresentam aquilo que eu chamei anteriormente de “parafernália autoral”. Uma antologia ambiciosa como essa necessita se basear em muitas fontes documentais. Dentre elas, encontravam-se relatos de eventos que envolviam a composição de poesia, arquivos de particulares, álbuns de poemas pertencentes a indivíduos ou a uma família,

---

documento (como a de Aristóteles, a de Tsurayuki, e ainda a chinesa) e as que emergiram “de forma implícita” (ou seja, conjuntos de práticas e de valores não explicitados autonomamente, tais como no caso persa, árabe, egípcio, das civilizações pré-colombianas, etc.).

5 Encontramos a noção de intencionalidade, por exemplo, na página de abertura do “Grande Prefácio” do **Shijing** [ 詩經 ], ou **Clássicos da Poesia** (China, séculos XI a VI a.C.).

6 A edição crítica da Shōgakukan tem aproximadamente 500 páginas com poemas e um total de 578 páginas (cf. **KOKIN’WAKASHŪ**, 1995).

e compilações poéticas organizadas privadamente por poetas, servidores públicos ou intelectuais. De posse desses materiais, o editor precisava estabelecer critérios de seleção e, em seguida, de classificação desses poemas. Muitos deles vêm acompanhados da descrição das circunstâncias em que foram compostos, seja no título, seja em um texto explicativo. Assim, por exemplo, o título do poema de número 745 é mais longo do que o próprio poema:

*Kokin'wakashû*, v.14, “Amor”, n.745. O poeta estava de namoricos com uma dama cujos pais eram muito vigilantes, o que os obrigava a se encontrarem sempre em locais secretos. Certa feita, estavam os dois reunidos quando uma criada veio às pressas avisar que os pais da moça se aproximavam. Ela saiu correndo, deixando para trás a cauda de seu quimono. O galante lhe enviou a peça de roupa por um mensageiro, e junto ia este poema:

(Autor: Fujiwara no Okikaze)

*até a próxima dizia o  
tecido deixado para  
trás de lembrança  
a fita de pano agora boia  
qual alga num mar de lágrimas<sup>7</sup>  
(minha tradução)*

Okikaze era membro da Corte e é considerado como um dos “36 gênios poéticos”. Aqui, seria interessante traçar um paralelo entre a maneira como um “típico” “leitor barthesiano” e um “leitor japonês” fariam uso desse poema<sup>8</sup>. Não resta dúvida de que a situação descrita no título é uma “cena romântica”, estilizada ao máximo, recorrente na literatura japonesa de antes e de depois (cf. o Capítulo 3 de **O Romance do Genji**, em que o quimono que a dama deixa para trás é comparado à “casca da cigarra”). Além da peça de roupa deixada para trás, e da ideia do quimono como substituto ou memória do corpo da amante, há o lugar comum dos pais vigilantes e dos amantes secretos. Há ainda outros lugares comuns menos óbvios para um leitor ocidental, como a

7 “親のまもりける人のむすめに、いと忍びに逢ひてもら言ひける間に、「親のよぶ」といひければ、急ぎ帰るとて、裳をなむぬぎ置きて入りける、そののち裳を返すとてよめる（藤原興風）あふまでのかたみとてこそとどめけめ涙にうかぶもくづなりけり”.

8 Em português, temos o exemplo de Gregório de Matos, cujos títulos muitas vezes são uma narrativa que contextualiza o poema. Por exemplo: “*Continua em galantear aquella Mariquita filha da Zabelona, que ja adiante dicemos*” (p.1568); “*Passando o poeta em certa ocasião pela porta desta galharda dama reparou que a sua vista expusera no peyto hum ramilhete de flores, que tinha na mão*” (p.1619); “*Descreve a hum amigo desde aquelle degredo as alterações, e miserias daquelle reyno de Angolla, e o que juntamente lhe aconteceu com os soldados amotinados, que o levaram para o campo, e tiveram consigo para os aconselhar no motim*” (p.1602), e muitos outros (MATOS, 1968).

comparação entre o sal das lágrimas e aquele que se extrai das algas marinhas, “a fogo lento”, o que seria uma metáfora para a agonia do amor. No entanto, o fato de que seja um clichê não impede que o poema seja lido como tendo realmente acontecido. De fato, para a literatura japonesa, talvez o que interesse ao leitor muitas vezes seja o reconhecimento (e o registro) de instantes em que a vida se parece com o clichê consagrado. (A bem da verdade, a satisfação estética de reconhecer no mundo real traços do elaborado no mundo da arte é comum à experiência humana de todas as culturas — os japoneses apenas dão maior ênfase a essa compreensão.) Estamos diante de um autor morto, irrelevante para a compreensão do poema, ou de um autor que ilumina o texto com sua existência? A resposta variará de acordo com os pressupostos culturais de cada leitor. Lido fora de seu contexto, o poema terá significados muito distintos.

### *A autora e o livro*

A questão da autoria em **O Livro de Travesseiro**, portanto, tem muitas camadas e precisa ser tratada em sua complexidade. Hoje, Sei Shônagon é uma autora de um livro traduzido para mais de uma dúzia de línguas, e seu lugar no imaginário japonês, assim como no internacional, é sustentado por uma aparência de estabilidade. No entanto, conhece-se tão pouco da autora que o seu retrato é muitas vezes feito de hipóteses, à imagem do retratista, e não necessariamente da retratada. Não se conhece sequer seu verdadeiro nome; e mesmo os pesquisadores que lidam com fatos históricos não resistem à tentação de supor.

A outra tentativa, em sentido contrário, seria de imaginar que a ideia de autor (criação moderna e ocidental) não se aplica a Sei Shônagon. Nem ela mesma se acreditava autora: o livro e sua materialidade instável, suas muitas versões, sua (des)organização em fragmentos, sua recusa de obedecer à cronologia, seus buracos na narrativa, tudo isso nos levaria a crer que se trata de um texto que não depende da ideia (fantasia romântica) de um indivíduo original, criador, ordenador<sup>9</sup>. Ele estaria mais próximo da ideia borgeana de anonimato do texto — daquilo que Efraín Kristal denomina uma “ênfase nos aspectos impessoais da literatura” (2002, p.xix) — da “dificuldade categórica de saber o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem”

---

<sup>9</sup> A oposição binária a **O Romance do Genji** é frequente: a narrativa de Murasaki Shikibu seria um modelo de voz autoral homogênea, visão total e articulada de um mundo ficcional, arquitetura narrativa a um tempo complexa e coerente, desenvolvimento aprofundado de personagens e psicologias, agenciamento de cenas-clímax e *crescendos* de tensão e lirismo, etc.

(BORGES, 1974, p.240). Fruto de reescrituras e diferentes perspectivas sobre a autora (e sobre a ideia de autoria), perdas, alterações, adições, o texto shonagônico pode ser “uma empreitada coletiva que possui maior peso do que a colaboração individual de um autor em específico, ou de um leitor, ou de um tradutor” (KRISTAL, 2002, p.xix).

Essa oposição binária entre autoria e anonimato reduz Sei Shônagon ora a uma figura mítica, ora a uma função do texto. No entanto, **O Livro de Travesseiro** é, além disso, uma obra que se pretende autorreferencial — seja na leitura daqueles que a veem como uma peça de propaganda política, seja na visão dos que a consideram como uma espécie de diário íntimo, ou mesmo para aqueles que acreditam encontrar no texto aquilo que Jakobson chamava de “dominante poética”. A poesia, afinal, no contexto histórico em que Sei Shônagon se encontrava, era (dentre outras coisas) uma atividade social de comunicação, e a poética japonesa, tal como definida por Ki no Tsurayuki, considera a literatura como a “palavra que brota do coração humano” — nada mais distante do impersonalismo borgeano, ou da morte francesa do autor.

A ausência do autor, afinal, já foi definida por Derrida (1995, p.272) como uma ausência do pai (do *logos*). Em geral discreta com relação a suas angústias, Sei Shônagon dedica grande parte do texto a expressar sua insegurança com relação à sua voz poética — uma voz que ela deveria ter, por hereditariedade, mas que ela sufoca em nome do pai. Associada a essa mudez, eu detecto algo que Susan Gubar (1981) chamou de “questão da criatividade feminina”. Quando alijada do centro da linguagem, a literatura de autoria feminina busca estratégias de posicionamento artístico; uma dessas estratégias seria recriar instâncias em que a mulher tem um papel permitido (por exemplo, o doméstico, a performatividade de gênero, o corpo como mídia, etc.) para lidar com a ansiedade de se pretender literatura. Isso fica claro no caso de Sei Shônagon, que se acredita incapaz de dizer um poema de circunstâncias, por outro lado, se atualiza como autora e personagem na narração de sua produção poética de caráter privado.

Essa imagem dilacerada e incongruente daquilo que venha a ser ela mesma é um reflexo de circunstâncias públicas e privadas. O papel da mulher na Corte era, ao mesmo tempo, crucial e inferiorizado — basta lembrar que, ainda que o conhecimento da língua escrita de prestígio, o chinês clássico, fosse amplamente disseminado entre as damas do Palácio, essa habilidade não podia ser posta em destaque, e a posteridade se encarregou de quase esquecer que ela era comum. Por outro lado, a linhagem a que pertencia Sei Shônagon — estirpe de poetas — serviu, ao mesmo tempo, para consolidar a confiança que ela tinha em sua escrita, e amplificar a angústia que ela sentia também, ao escrever. É desse lugar, multifacetado como o Aleph de Borges, que emana o texto — o texto não, os textos — de travesseiro.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario LARANJEIRA. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.65–70.
- BORGES, J.L. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BRESSANE, R. De quando a banalidade do “eu” soa épica. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**: Suplemento Cultural. Pernambuco, 02 out. 2014. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/46-resenha/1265-de-quando-a-banalidade-do-eu-soa-epica.html>>. Acesso em: 02 fev. 2015.
- DERRIDA, J. *La Pharmacie de Platon*. In: BRISSON, L.; DERRIDA, J.; PLATÃO. **Phèdre, suivi de La Pharmacie de Platon**. Paris: GF-Flammarion, 1995. p.255–403.
- FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un auteur?* **Revue de Psychanalyse Littoral**, Paris, n.9, p.3–37. jun. 1983.
- GARDINER, R. **Japan as we saw it**. Boston: Rand Avery Supply Co., 1892. Disponível em: THE BRITISH LIBRARY PHOTOSTREAM; <<https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/11123688543/in/photostream/>>. Acesso em: 9 dez. 2014. Ilustração, p.94.
- GUBAR, S. “The Blank Page” and the Issues of Female Creativity. **Critical Inquiry**, v.8, n.2, *Writing and Sexual Difference* (Winter, 1981). p.243–263.
- IVANOVA, G. **Knowing Women: Sei Shônagon's Makura no Sôshi in Early-Modern Japan**, 2012. Faculty of Graduate Studies, Asian Studies, University of British Columbia, Vancouver. Tese de Doutorado. Disponível em: <<hdl.handle.net/2429/42801>>. 238 fl. Acesso em: 22 ago. 2014.
- KOKIN'WAKASHÛ**. *ShinpenNihon Koten Bungaku Zenshû*, v.11. Edição crítica de UENO Akio. Introdução, notas, apêndices e tradução de OZAWA Masao e MATSUDA Shigeho. Tóquio: Shôgakukan, 1995. [ 新編日本古典文学全集 11 『古今和歌集』 / 校注・訳者 — 小沢正夫, 松田成穂 / 発行者 — 上野明雄 / 発行所 — 小学館 ]
- KORNICKI, P. **The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century**. Leiden: Brill, 1998.
- KRISTAL, E. **Invisible Work — Borges and Translation**. Nashville: Vanderbilt, 2002.
- LESIGNE-AUDOLY, E. *L'auteur, parodie du texte: Sei Shônagon dans les récits médiévaux*. **Asian Cultural Studies**, Tóquio, Special Issue, n.18, p.1–13, March 2010. Disponível em: <[subsite.icu.ac.jp/iacs/journal\\_page/PDF/ACSS18.01.Audoly.pdf](subsite.icu.ac.jp/iacs/journal_page/PDF/ACSS18.01.Audoly.pdf)>. Acesso em: 29 mai. 2014.
- MATOS, G. **Obras Completas de Gregório de Matos — Sacra, Lírica, Satírica, Burlesca**, v.VIII. Salvador: Janaína, 1968.

- MINER, E. *Comparative Poetics: an intercultural essay on theories of literature*. Nova Jérsei: Princeton University, 1990.
- MORRIS, I. *Introduction*. In: *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Londres: Penguin, 1971. p.9–19.
- NAKAEMA, O. **Os Recursos Retóricos na Obra *Kokinwakashû* (Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje)**: Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso *Kakekotoba*. 2012. 274 p. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1994.
- RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. *Self-Representation and the Patriarchy in Heian Female Memoirs*. In: COPELAND, R.; RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. (Eds.). *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu: University of Hawai'i, 2001. p.49–88.
- SEI, S. ***Makura no Sôshi***. *ShinpenNihon Koten Bungaku Zenshû*, v.18. Edição de KURA Toshinori. Tradução de MATSUO Satoshi. Introdução, notas e apêndices de NAGAI Kazuko. 7ª. edição. Tóquio: Shôgakukan, 2011 (primeira edição de 1997). [ 新編日本古典文学全集 18『枕草子』/ 校注・訳者 — 松尾聡, 永井和子 / 発行者 — 蔵敏則 / 発行所 — 小学館 ]
- SEI, S. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de G. WAKISAKA, J. OTA, L. HASHIMOTO, L. YOSHIDA e M. CORDARO. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SHIMONO, M. *Prefacio*. In: SEI, S. ***El Libro de la Almohada de la Dama Sei Shônagon***. Tradução de Iván PINTO ROMÁN, Osvaldo GAVIDIA CANNONE Hiroko SHIMONO. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. p.13–24.
- UTAGAWA Kunisada I (Toyokuni III) (1786–1864). “Pedindo por Chuva” (*Amagoi*), da série “**Belezas de Hoje vestidas de Sete Komachi**” (*Tôsei Bijin Nana Komachi*) (1823). Disponível em: MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON; <<http://www.mfa.org/collections/object/praying-for-rain-amagoi-from-the-series-modern-beauties-as-the-seven-komachi-t%C3%B4sei-bijin-nana-komachi-246564>>. Acesso em: 9 dez. 2014.
- WAKISAKA, G. A Poética de *Kokin'wakashû*. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n.17, 1997. p.55–70.

**Página em branco**

**LITERATURA E ESPAÇO: UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA  
PAISAGEM NA POESIA DO RIO GRANDE DO SUL**  
LITTÉRATURE ET ESPACE: UNE ÉTUDE SUR LA REPRÉSENTATION DU  
PAYSAGE DANS LA POÉSIE DU 1º RIO GRANDE DO SUL

Antônio Carlos Mousquer<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem fundamento principal as idéias desenvolvidas pelo intelectual francês Michel Collot. A partir da compreensão do poema como espaço de abertura e opondo-se às teorias textualistas, Collot toma a noção de horizonte, compreendido como a estrutura que rege a constituição do sujeito, a sua relação com o mundo e a prática da linguagem. Vem daí a idéia de paisagem. A análise da produção poética do Rio Grande do Sul demonstra que, de forma freqüente, o tema da paisagem aparece na sua produção poética. O estudo aqui proposto toma como objeto de análise a poesia concebida, a partir da década de sessenta do século passado, por um grupo de poetas na região sul-rio-grandense de colonização italiana, conhecido como *Grupo Matrícula*.

**PALAVRAS CHAVES:** poesia, espaço, Michel Collot

**RÉSUMÉ:** Le présent article a comme fondement principal les idées développées par l'intellectuel français Michel Collot. À partir de la compréhension du poème comme un espace d'ouverture et en s'opposant aux théories textualistes, Collot appréhende la notion d'horizon, comprise en tant que structure qui régit la constitution du sujet, sa relation avec le monde et la pratique du langage. De là vient l'idée de paysage. L'analyse de la production poétique de Rio Grande do Sul montre que, souvent, le thème du paysage apparaît dans sa poésie. L'étude proposée ici prend comme objet d'analyse la poésie conçue à partir des années soixante du siècle dernier par un groupe de poètes de la région de Rio Grande du Sud de la colonisation italienne, connue sous le nom de *Grupo Matrícula*.

**MOTS-CLÉS:** poésie, espace, Michel Collot

***Literatura e paisagem***

Em uma série de livros publicados nas duas últimas décadas do século XX, o teórico francês Michel Collot, um dos mais atuantes nomes da crítica

---

<sup>1</sup> Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande

temática francesa, propõe, sob o influxo da fenomenologia, uma nova maneira de pensar a poesia moderna e contemporânea. A partir noção de horizonte, tomada da Estética da recepção, de Edmundo Husserl e de Merleau-Ponty, Collot estabelece um espaço teórico voltado à poesia no qual o sujeito, a linguagem e o mundo adquirem importância fundamental.

Distante das teorias que privilegiam o texto e o imanentismo, porém não desconsiderando a realidade do texto e seus elementos compositivos, Collot pensa o poema como espaço de abertura e opõe-se, assim, às análises amparadas em critérios formais que definem o poema como um texto fechado.

Enquanto as teorias textualistas, como o Formalismo e o Estruturalismo, apregoam a autonomia da linguagem poética, Collot reforça a referência, concebida como um sistema que liga o ato poético ao sujeito e ao apelo da percepção. É a partir das relações do sujeito com o mundo, tanto exterior quanto interior, que a experiência poética e sua leitura são vivenciadas. O voltar-se a algo e ir ao seu encontro, a intencionalidade no dizer filosófico de Husserl, possibilita a criação de horizontes, que, por meio do ponto de vista adotado, dá forma à realidade e promove a abertura do sujeito. Nessa estrutura, indicadores lingüísticos trazem, por meio da atualização do discurso, dados empíricos recolhidos numa experiência singular para o interior da representação poética, fazendo com que o estatuto discursivo do poema o abra para o mundo.

Amparado na fenomenologia e na percepção do sujeito na poética e distante do imanentismo, Collot propõe, assim, uma nova base conceitual, pois nas suas palavras “existe um outro caminho, mais positivo, e transitivo, pelo qual, saindo de si, o sujeito moderno, abrindo-se à alteridade do mundo, pode se realizar nesse desapossamento” (COLLOT,2004, p.175-176). Dessa forma, à autonomia do texto e seu fechamento, Collot aposta na noção de horizonte, compreendido como parte da estrutura da experiência que, no interior da representação poética, tanto organiza e reorganiza o real, como o questiona, possibilita outras configurações e dinamiza o ser e estar no mundo do sujeito. Essa estruturação do horizonte se efetiva por meio da visibilidade que não somente apresenta o existente, como também suscita, pela incompletude da percepção, novas perspectivas e novos horizontes. Reside nesse jogo do visível e o do invisível, como lembra Merleau-Ponty, o princípio de abertura que, por meio das possibilidades de imaginação, motiva e desloca o sujeito.

E na manifestação lírica que, de forma mais efetiva, como lembra o professor, que o apelo do invisível se corporifica. Vista como uma prática e uma reflexão orientada a um horizonte, a manifestação lírica consagra, então, a paisagem, visto que ela está, como aponta Collot, “ligada ao ponto de vista de um sujeito e aberta a todas as sugestões do invisível” (COLLOT,2013,p.50):

Entre os gêneros literários, a poesia, e especialmente a poesia lírica, parece particularmente apta a exprimir esses componentes subjetivos da experiência com a pai-

sagem. A enunciação lírica, em primeira pessoa, corresponde à focalização da paisagem no ponto de vista de um sujeito, Bakhtin foi capaz de demonstrar que a visão proposta pela poesia se distingue radicalmente da visão romanesca, precisamente pelo fato de que, nela, o mundo é percebido de dentro, como o horizonte da consciência poética, enquanto que o narrador de um romance adota um ponto de vista sempre mais ou menos exterior, que situa suas personagens mais objetivamente no interior de seu meio ou de seu *entourage*. (COLLOT, 2013, p.52).

No poema, o horizonte é constituído por um discurso imagético sobre a paisagem, tomada como o espaço real e simbólico que situa o sujeito e onde ele se situa, e que se revela de grande importância no exame das diferentes formas de visualização e representação de espaços territoriais e imaginados. O exame da representação da paisagem na poesia e sua interpretação, sob a fenomenologia hermenêutica, possibilita, num adensamento dessa investigação, tanto a definição e problematização da subjetividade, como também da natureza e da gênese da criação poética.

Se, como assinala Collot, “mesmo estando centrada no ponto de vista de um sujeito, a paisagem não deixa de estar situada num espaço e num devir coletivos” (COLLOT, 2013, p.53), o exame aqui proposto procura delinear a poesia concebida no interior do Rio Grande do Sul, mais especificamente aquela produzida na região serrana de colonização italiana. Tal motivação, voltada para o tratamento poético da paisagem, busca não apenas compreender os componentes da ordem espacial como tema, mas ainda, por meio da evidenciação dos fundamentos sensíveis da construção desse imaginário, sua configuração como estrutura de sentido. Para, além disso, objetiva-se verificar a conseqüente repercussão artística e histórica desse fazer poético no cenário das manifestações literárias sul-rio-grandenses.

### ***A poesia da serra gaúcha***

O olhar sobre a poesia produzida na região de colonização italiana permite perceber que essa produção é marcada pelas figurações dos seus elementos naturais e pelas reflexões sobre o território físico e imaginário. O exame da obra dos poetas radicados nessa região, especificamente daqueles que participaram da antologia *Matricula*, permite recolher, por meio da observância de seus temas e procedimentos, alguns elementos significativos para obter uma caracterização mais próxima de sua localização dentro do cenário literário sul-rio-grandense.

Na tradição cultural do Rio Grande do Sul, a representação da paisagem na poesia remonta ao século XIX, mais especificamente à obra dos poetas que faziam parte da chamada Sociedade do Partenon Literário. Caldre e Fião, Apolinário Porto Alegre, Bernardo Taveira Júnior, Múcio Teixeira, Hilário Ribeiro, Luciana de Abreu e Lobo da Costa apresentam em suas produções algumas coincidências temáticas extraídas do espaço físico e geográfico da região da campanha sul-rio-grandense. Para Regina Zilberman, a inclusão desses referenciais recolhidos da configuração espacial, denota o registro de sua especificidade e o particularismo dessa produção, pois “além de utilizarem o campeiro como pretexto poético, introduzem os assuntos regionais na literatura: os hábitos rurais, a paisagem do Sul e as peculiaridades lingüísticas”. (ZILBERMAN, 1992 p. 16).

Em meados do século XX, a paisagem também se configura na representação poética através de intenções inovadoras, como as alicerçadas pelo Grupo Quixote. O rompimento com, nas palavras de Regina Zilberman, “o regionalismo tradicional e laudatório substituído por uma nova visão do homem do campo e do espaço em que habita (ZILBERMAN, 1992, p.152) impõe um olhar mais crítico e menos exaltativo. A experiência perceptiva tomada por esse grupo de poetas diante da realidade ratifica-se, posteriormente, na obra de Carlos Nejar, autor com atuação destacada a partir das últimas décadas do século XX. Nesse, o olhar sobre a realidade se detém sobre a vivência no espaço campeiro, apresentado por referências características de uma cultura muito particular.

É na obra do grupo de poetas da região de colonização italiana que o tema da paisagem ganha força. A partir da antologia *Matrícula*, publicada em 1967, Oscar Bertholdo, José Clemente Pozenato, Jayme Paviani e Ary Trentin dão início a uma produção significativa, tanto em termos numéricos quanto qualitativos. Diferentemente de grande parte da produção poética sul-rio-grandense voltada à paisagem e que toma preferencialmente o pampa e o tipo que o habita como elementos preferenciais, os componentes do Grupo *Matricula* elegem a cena natural da região montanhosa e sua mediação pela cultura do imigrante italiano como referência temática. O encontro com essa poesia mostra, então, dentre outras constatações, a presença no conjunto de poemas de uma forte vinculação com os motivos da região serrana.

O reconhecimento no universo poético do *Matricula* de um processo criativo fortemente orientado para a visualidade resulta de um contínuo debruçar sobre elementos recolhidos do espaço natural da serra que, tomados de forma recorrente, colocam a sua poesia numa relação de abertura com o mundo. O olhar sobre a produção poética dos componentes do Grupo, mostra que suas produções intensificam de forma homóloga o poder de referência às coisas do universo local. Essas configurações, quando observadas sob o testemunho dos próprios poetas, registradas em entrevistas e sob uma abordagem fenomenológica da estrutura de horizonte, tal como propõem os estudos de

Collot, permitem, como bem lembra Ida Ferreira Alves, “o questionamento da paisagem como um processo cultural, como efeito de um modo de ver, fixar ou deslocar identidades e confrontar subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora, ipseidade e alteridade, visível e invisível” (ALVES, 2008, p.22). Cabe ressaltar que, na tradição literária do Rio Grande do Sul, a tendência à especificação do espaço geográfico, como se vê na produção dos poetas da serra, representa, sob uma abordagem fenomenológica, uma questão de alta produtividade.

Dada a associação entre o homem e o ambiente, o tratamento crítico da noção de paisagem, por meio da estrutura de horizonte, permite reconhecer, conforme afirma Ana Paula Coutinho Gomes, “que existe sempre um pano de fundo, quando não explícito, pelo menos implícito, por detrás de qualquer percepção, dado que o horizonte faz parte da estrutura de experiência” (GOMES, 2002, p.13). Tal disposição encontra fertilidade no espaço da poesia sulista, especialmente a produzida desde os anos 50 do século passado, e que efetiva o apego ao real como uma resposta aos parâmetros simbolistas até então predominantes. Nesse caminho, e nele insere-se a atuação do *Matrícula*, Regina Zilberman assinala que “a questão individual é pensada desde esse ângulo: o criador se envolve com o objeto descrito, dando relevo a este vínculo”. (ZILBERMAN, 1992, p.169).

Para uma melhor elucidação desse pertencimento do sujeito ao mundo, ao outro e à linguagem, como aqui se vê, Michel Collot, opondo-se às concepções tradicionais sobre a lírica, coloca o sujeito lírico fora de si e assim sugere:

A meu ver, uma das vias mais fecundas de uma tal reinterpretção da subjetividade lírica é da fenomenologia, que não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um fora que o altera” (COLLOT, 2010, p.167)

A ampliação do estudo sobre a produção dos poetas da região de colonização italiana do Rio Grande do Sul, à luz da perspectiva de investigação de Michel Collot, favorece, além da redefinição das questões ligadas ao sistema literário local, o encontro com um pensamento vigoroso e original sobre a lírica moderna e contemporânea. Importa destacar que a análise fenomenológica da estrutura de horizonte, como se apropriou Collot, possibilita o reajustamento teórico sobre a questão da referência e um encontro nada casual com a poesia que no Rio Grande do Sul se produz.

Foi num período de grande efervescência política, cultural e social no cenário histórico brasileiro do século XX, a década de sessenta, que um grupo de jovens poetas, da região da Serra gaúcha, escreve a antologia poética conjunta denominada *Matrícula*. A agitação experimentada pelo país, extensiva à

política e às mais diversas realizações artísticas e culturais, como a literatura, o cinema e a música, sublinha um momento em que, no âmbito exclusivo das manifestações literárias em verso, toma forma a efetivação de propostas inovadoras, como *Concretismo*, *Violão de Rua*, *Instauração-praxis* e *Movimento do Poema-processo* e de percursos individualizados. Nesse último espaço, tem-se a realização de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e Jorge de Lima.

Foi nesse panorama que se deu a aproximação e a realização conjunta de um livro concebido por jovens poetas da Serra. Os ensinamentos e os estudos das letras clássicas e da cultura artística despertaram nos estudantes Oscar Bertholdo, José Clemente Pozenato e Jayme Paviani, então internos do Seminário Nossa Senhora Aparecida, de Caxias do Sul (RS), durante o final da década de cinquenta, a atenção e o gosto para o universo literário.

Alguns anos depois, mais especificamente, em meados da década de sessenta, começou a tomar forma a idéia da elaboração de uma antologia poética. Com essa finalidade, os componentes reuniram-se duas vezes na Faculdade de Filosofia de Caxias do Sul para tratar do preparo e da edição do livro. Na primeira oportunidade, selecionaram os poemas a serem incluídos na obra, alguns inéditos e outros já publicados pelo periódico *O Seminário*, de Viamão, pelo *Jornal do Dia*, pela *Revista Nossa Geração* e pelo *Correio do Povo*, de Porto Alegre. Na segunda ocasião, escolheram o título do volume que, por idéia de Oscar Bertholdo, recebeu a denominação *Matrícula*. Coube a Delmino Gritti, pelas experiências adquiridas como editor junto às edições Paulinas, em Caxias do Sul, e por ser proprietário de uma livraria na mesma cidade, a tarefa de, junto com a professora da Universidade de Caxias do Sul, Cleudes Piazza Ribeiro, organizar a edição.

A designação *Matrícula*, segundo depoimento de Jayme Paviani, foi tomada no sentido de inscrição, de registro, de primeiro ato. A distribuição dos poemas no livro seguiu o critério da cronologia do nascimento de seus autores, organizada em escala decrescente do mais velho ao mais jovem. Em função desse critério, a distribuição ficou assim ordenada: Oscar Bertholdo, José Clemente Pozenato, Jayme Paviani, Ary Nicodemos Trentin e Delmino Gritti. O lançamento do livro, publicado pela editora Livro Sul, de Caxias do Sul, aconteceu, por iniciativa dos próprios poetas, na cidade sede da editora, no dia 21 de junho de 1967, e alguns dias após em Bento Gonçalves e na Livraria do Globo, em Porto Alegre, com apresentação de Ernildo Stein..

Compreendidos os elementos impulsionadores do fazer artístico, o exame da obra poética concebida pelos autores que participaram da *Matricula* permite o desvelar de uma forte vinculação desse conjunto de poemas com o espaço da serra gaúcha. Fixada sobre a geografia dos campos de cima da serra e da montanha, essa produção insere-se na perspectiva inaugurada por Collot, qual seja, a que toma a poesia como espaço de alteridade, ou seja, o que proporciona o encontro do sujeito via palavra poética, com o mundo, aqui compreendido no âmbito da paisagem.

Dentro os poetas do *Grupo Matrícula*, Oscar Bertholdo é que apresenta uma produção mais numerosa, muito valorizada pela crítica e, de forma homóloga com seus colegas da antologia, com uma expressividade marcada pela experiência com o mundo exterior. No conjunto de seus poemas observa-se uma recorrência temática que é a da relação com o espaço doméstico, mais especificamente, o da região montanhosa. A ascensão da paisagem fica perceptível, em não raros momentos de sua produção, no privilégio dado ao tópico do vale que, devido a sua conformação convergente e de receptáculo, determina a proposição levada à realização na obra, qual seja, a do recolhimento e a da verticalização descendente, conforme se vê em “Poema da minha verdade” (BERTHOLDO, 1967, p.7)

Aqui, neste  
vale de urgências  
o sentimento absoluto da unidade.

Se, como lembra Collot, “todas as formas de valores afetivos- impressões sentimentos- se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior” (COLLOT, 2013, p.26), o encontro do poeta com os componentes naturais os coloca a serviço de um conteúdo que manifesta significados idiossincráticos. Nasce daí a instauração de um movimento descendente que ao caminhar ao encontro da subjetividade mais profunda e nela com as coisas mais recônditas da interioridade, do desejo, da curiosidade e da vivência já afastada, encaminha à saudade manifesta. Dentro dessa configuração, tem-se no poema “Um menino não encara os passos de chegar” (BERTHOLDO, 1981, p.46), o encontro com a plena experiência individual e social: “*todo o vale me ensinou imensamente*”.

O olhar sobre o território poético do também participante da antologia *Matrícula*, José Clemente Pozenato, avista como uma das matrizes proeminentes sobre as quais sua poética se assenta a recepção transfiguradora do circunstante. Como seu colega do *Grupo Matrícula* Oscar Bertholdo, Pozenato também interage com a paisagem e marca a sua produção com o reencontro com o mundo. Sua obra, assinalada pela repercussão daquilo que os sentidos colhem, como se vê no poema “Elegia” (POZENATO, 1967, p.55), é tomada pela afetividade e vem, assim, ao encontro do que diz, Collot, quando afirma que “todas as sensações comunicam-se entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças”. (COLLOT, 2013, p.51):

Era outono quando te levamos  
pinhões caíam sobre os caminhos  
tombavam as folhas dos parreirais.

Graves seguíamos, chapéu na mão, os pretos  
sapatos gemendo juncado de pinhões  
folhas caídas e tênues raios de sol.

Ao definir a paisagem específica de um escritor, Collot afirma que a mesma se constitui de estímulos externos que se presentificam com reincidência em sua obra e que nela adquirem uma feição muito particular, pois denotam a particularidade de uma escolha e de um modo de criação. Nesse fazer a paisagem consagra, então, não apenas o objeto que a vista alcança, mas também, o sujeito desse olhar. Essa simbiose fica evidenciada, de forma mais ampla no conjunto de sua produção, pela insistência da seleção e pelo recorrente registro da apreensão sensorial, como se vê em “Signo do vento” (POZENATO, 1971, p.21),:

Junho, solta-se o vento assobio,  
de lambada cortante, reportando  
para dentro o que disperso estivera:  
o gado no coberto, e o cavalo;  
o pessegueiro reflui em si mesmo,  
a pastagem para dentro do chão,  
também o homem vai para dentro  
da casa e, para dentro de si.

Em alguns momentos da obra, a expressão poética, ainda ligada ao apelo da percepção, adquire uma feição notadamente participante e que impele de modo adicional ao alargamento da visibilidade e, de modo conseqüente, a uma destinação de cunho social. Como lembra Collot, “esses temas privilegiados são portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, e constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu”(COLLOT, 2013, p.55). A aridez e a incisão que registram a escritura, como nos versos de “O aprendiz de pintor” (POZENATO, 1971, p.12), conduzem a desdobramentos sinestésicos e, num sentido maior, a modos de operacionalização de um fazer atuante:

Na tela o bairro, suas casas magras  
tanto é apertada a cinta do operário,  
na entretela, umas rebarbas líricas  
fluindo pelas frestas ventaniadas.

De forma homóloga com seus pares da antologia *Matricula*, Jayme Paviani também se volta ao contexto circundante e a vida campestre e seus artefatos. Na sua produção, porém, a experiência sensível e a visibilidade tomam

uma feição muito particularizada. O sentido que o poeta dá ao visível é o do contraponto positivo à imprecisa e indecifrável realidade que o homem constrói, uma questão bastante cara à modernidade. Em sua poesia, nascida de reminiscências e da atuação dos sentidos, o voltar-se à paisagem toma feição compensatória, não obstante sua preocupação com questões ligadas à expressão, um influxo de sua atuação como professor de filosofia. Perdura, porém, ao lado de questões ligadas à palavra, à pontualidade e ao rigor da significação, a colocação do sujeito, da afetividade e do mundo no centro da expressão poética, como fica demonstrado em “Moinho sonolento” (PAVIANI, 1967, p.16):

O ruído das rodas  
do moinho sonolento  
fantasma de pedra  
manso sob as águas  
ainda trabalha  
dentro de mim.

Brincava menino  
à beira de abismos  
de beleza profunda.

O retrato que o poeta traça da modernidade e a elevação artística do que a ela se associa não se reduzem, como aponta Friedrich ao se deter sobre Baudelaire, no “resgate da decadência, mas no pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1975, p.43). Assim, a cidade desenhada pela representação poética tem sua fealdade transformada pelo arranjo imagético que alicerça o feio e o degradado em uma beleza alheia ao que comumente a ela está associado. O poema “A roda dos dias” (PAVIANI, 1967, p.14): inscreve-se nessa realização:

Um grande armazém é a cidade!  
Os braços erguidos das pedras  
derrubam as estrelas,  
os transeuntes escoam pelo cimento,  
as crianças e os mendigos  
como lixo das ruas.

De igual elaboração, a que tematiza os materiais constitutivos da aglomeração urbana e suas decorrências sociais e econômicas, o artífice promove em “Canto de salvação” (PAVIANI, 1967, p.12): a intensificação dos aspectos dissonantes da metrópole, quais seriam, miséria e avanço tecnológico:

Mendigos e coxos  
tomam conta da cidade,

a pureza dos brinquedos os salva  
do grande incêndio da técnica,  
o grito silencioso das rosas,  
o desejo de viver  
fere a realidade  
do homem íntimo e estrangeiro  
que habita sob o mesmo teto.

A fixação da poesia no real, conforme faz Paviani, contrasta com o fazer poético de Ary Trentin que toma a evasão como fio condutor. Essa disposição, ativa e arbitrária, manifesta, segundo Collot, “a onipotência do poeta demiurgo, que parece capaz de modificar a paisagem à vontade, quando substitui a realidade ao redor por uma imagem mais em conformidade com seus desejos e fantasias” (COLLOT, 2013, p.123). Já para Hegel, essa motivação ocorre porque “o poeta lírico isola sentimento e as representações sem ser constrangido por qualquer necessidade ou pelas exigências da forma” (HEGEL, 1993, p.619). Assim, a significação dada pelo artista ao que sua intuição capta não implica, por parte do mesmo, outras preocupações que não aquelas específicas à realidade interior da obra

Desse modo, muitas vezes, a aparente “estranheza” e o hermetismo encontram explicação na finalidade, ou seja, desvela-se a partir das relações internas do texto e alcança sua identidade. No caso de “Pesos e medidas” (TRENTIN, 1976, p.25), uma série de associações inusitadas aponta, de modo homólogo, à efemeridade, à transitoriedade e à dificuldade de assimilação das coisas que os sentidos absorvem e que, já indicia, no campo do significado, a substituição da realização afirmativa pela intenção sugestiva:

Começa o cálculo do armazém.  
A paisagem também se embrulha  
num coágulo: tudo pesado  
em balança de soda e delírio.

Uma oficina de armazenar que  
faz dos olhos um sagueão  
pesa também as tramas de sempre  
escorridas entre as patas do dia.

A ênfase nas essencialidades, ou dito de outra forma, o retorno às origens, intenção relevante dessa caminhada, estende-se ao uso da imaginação, faculdade que proclama e afirma a missão do poeta: o desejo de transformar. O processo de depuração e de tentativa de restabelecimento do espaço primordial encontra, na força impressionista e no labor discursivo com a revitaliza-

ção da linguagem, o instrumental adequado para o rompimento com o olhar corrente. Esse, comprometido com a instrumentalização e com a trivialidade, adquire, pela exploração do signo, a ampliação de sua visibilidade e a capacidade da absorção límpida e absoluta daquilo que a percepção capta, como no poema “Nitidez” (TRENTIN, 1967, p.97), quando os versos dizem: “*quando é possível cativar fundamentalmente/ a nitidez das folhas que caíram*”.

A partir do reconhecimento de um processo criativo voltado à referência, aqui compreendida na noção de paisagem, conforme efetivam os componentes do *Grupo Matrícula* é possível perceber não apenas as estratégias adotadas com reincidência, advindas dos nexos entre a consciência e o mundo, mas também, o lugar ocupado por essa poesia no cenário das manifestações sul-rio-grandenses. O olhar sobre essa produção indicia a relevância da paisagem como tema, nesse caso não a que comumente se associa à poesia sulista, ou seja, a do pampa, mas sim a da região serrana. Nasce dessa constatação uma novidade instigadora para estudos alentados sobre a poesia do Rio Grande do Sul e um modelo para discussões mais amplas sobre a subjetividade, o fazer poético e as circunscrições, além de outras considerações ligadas a questões para além da produção e da leitura.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Ida Ferreira. *Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever*. In: Anais do XI Congresso da ABRALIC: *Tessituras, Interações e Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008.
- BERTHOLDO, Oscar; PAVIANI, Jayme; POZENATO, José Clemente et al. *Matrícula*. Caxias do Sul: Livro Sul, 1967.
- BERTHOLDO, Oscar. *Ave, árvore & Tempo de assoalho*. Caxias do Sul: EDUCS, 1981.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n.11, p.165-177, 2004.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- HEGEL, G. W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- MENDES, Ana Paula Coutinho. Da referência em alguma poesia contemporânea: estrutura de horizonte e identidade relacional. In: *Cadernos de literatura comparada 5: contextos da modernidade*. Org. SOUSA, Ismênia & SAMPAIO, Maria de Lourdes. Porto: Granito/Instituto de literatura comparada Margarida Losa, 2002.

POZENATO, José Clemente. *Vária figura*. Bento Gonçalves: Livraria 2001, 1971.

TRENTIN, Ary Nicodemos. *Investiduras*. Porto Alegre: Movimento; IEL, 1976.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

**A AÇÃO LITERÁRIA NA CONSTRUÇÃO DO CORPO IDENTITÁRIO  
TEATRAL**  
L'ACTION LITTÉRAIRE DANS LA CONSTRUCTION DU CORPS IDENTITAIRE  
THÉÂTRAL

Bia Isabel Noy<sup>1</sup>

*“La volonté n'est rien d'autre que le désir lui-même, comme cause immédiate de l'action.”*

*Thomas Hobbes, Léviathan*

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo propor uma reflexão a cerca do papel da ação na construção da identidade corporal de um personagem. Passando brevemente pela teoria da Literatura e do Teatro, salienta-se que a ação é o principal determinante para a edificação de uma identidade. As características tanto psicológicas quanto físicas ocupam um lugar secundário que não acarretam em dados relevantes para a identidade do personagem. O que determina quem ele é são as ações executadas por ele nas páginas da literatura, assim como nos palcos. Além disso, expõe-se que essas ações por ele realizadas passam, indiscutivelmente, pelo corpo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Personagem, ação, corpo.

**RESUMÉ:** Ce travail a comme objectif proposer une réflexion autour du rôle de l'action dans la construction de l'identité corporel d'un personnage. Passant brièvement par la théorie de la Littérature et celle du Théâtre, nous soulignons que l'action est le principal déterminant pour l'édification d'une identité. Les caractéristiques psychologiques, bien comme les physiques, occupent un espace secondaire qui n'entraîne aucune donnée importante pour l'identité du personnage. Ce qui détermine qui il est sont les actions exécutées par lui-même dans les pages de la littérature ou sur les planches. D'ailleurs, nous exposons aussi que les actions réalisées par le personnage passent, indiscutablement, par le corps.

**MOTS-CLÉS:** Personnage, action, corps.

A ação é fruto do desejo, como nos apresenta Hobbes. Ela é a responsável pelo caminho em direção a nossas aspirações, é agindo que lutamos para conseguir (ou não) o que foi construído em nosso imaginário. É o desejo (consciente ou inconsciente) que nos conduz à ação: *“le désir, lui, pris en lui-même, est puissance, mais puissance présente. Il est pour cela toujours en*

---

<sup>1</sup>Mestre em *Arts de la Scène* pela Université Paris 8, Paris, França e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*acte: il est l'acte même de désirer, lequel n'est pas autre chose, ici et maintenant, qu'une détermination à agir*" (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.71). Então, eis que possuímos a ação como desejo, como vontade maior, como movimento que, partindo de nosso espírito, envolve todo nosso corpo. Agir concretamente e corporalmente é o reflexo de uma impulsão qualquer que mora em nossa intimidade profunda.

A ação, tanto na cena quanto na literatura, se fundamenta como o molde do personagem pois é através dela que todo seu caráter será construído. Tentaremos cavar a significação desta ação interna e abrir sua significação, indo de encontro à ideia de base desta reflexão: uma conversa entre as Artes Cênicas e a Literatura Comparada.

Na arte teatral, a ação é vista como a atividade do ator na cena, possuindo uma característica prática que passa indiscutivelmente pelo corpo. Com a Poética de Aristóteles havíamos já a ação como elemento central, pois a tragédia seria "imitadores imitam homens que praticam alguma ação" (ARISTOTELES, 1991, p.247). E como nos afirma Hans-Thies Lehmann, a partir do momento que consideramos "*le théâtre comme drame et donc comme imitation, alors, inéluctablement, l'action devient l'objet naturel et le noyau de cette imitation*" (2002, p.50). A ação é por excelência o trabalho do ator e é por ela que ele levará o espectador onde ele almejar. Ademais, e como é o propósito dessa reflexão, são pelas ações feitas pelo ator que o personagem constitui sua identidade.

Um dos primeiros e principais pilares para a análise da ação no teatro são os estudos realizados por Constantin Stanislavski que originaram o método da Análise Ativa. As pesquisas do mestre russo ocupam um lugar de extrema importância na história da pesquisa teatral, começamos, assim, por suas ideias e descobertas em relação a ação no texto e a ação realizada pelo ator em cena.

A Análise Ativa fará um estudo do texto conforme as ações dele extraídas. O trabalho deve começar de maneira sistemática "*por la determinación de los sucesos o, como decía, de los hechos activos, de sus consecuencias e interacciones*" (KNÉBEL, 2010, p.37). São pelas ações executadas pelo personagem que será possível descobrir e analisar detalhes da obra. A estrutura das ações guiará o artista em direção a um profundo conhecimento do texto como um todo, sendo possível, posteriormente, o dividir em cenas e evidenciar as ações menores. A escolha das ações a serem estudadas dependerá da função que elas exercem na obra. Inicialmente, somente as de cunho elementar para o desencadeamento da narrativa serão trabalhadas: são as ações que norteiam e que causam as reviravoltas na trama. Em um segundo momento, para a composição de cenas individuais, cada ação menor que agrega valor ao texto será analisada, isto é, questões como "porque o personagem a realizou?", "quais suas consequências"?, etc... são consideradas.

Stanislavski, desenvolveu, já no final de sua vida, o método das ações físicas, no qual o ator deveria estar inteiro tanto psico quanto fisicamente. Para ele, o método das ações físicas era um meio para que os atores reproduzissem, a partir do texto escrito, a vida realista nos palcos. Jerzy Grotowski, pensador

e pesquisador polonês contemporâneo, seguiu o mesmo caminho do mestre russo e desenvolveu suas próprias teorias. Para ele, as ações físicas eram igualmente um meio, contudo, elas serviam para chegar a uma descoberta pessoal. Isto significa que para os dois pesquisadores as ações físicas eram um meio, uma ferramenta, embora, sua utilização empregava-se para fins distintos.

O método das ações físicas consistia em, durante a realização de uma ação em cena, englobar todo o organismo do ator, tendo um impulso nascido na coluna vertebral que contamina todo o corpo. Sendo a menor ação que um ator pode fazer, a definição concebida pela Prof. Nair Dagostini nos parece muito clara já que ela compreende tanto as ideias de Stanislavski como as Grotowski: as ações físicas são “um processo de luta psicofísica contra as circunstâncias dadas para chegar a um certo objetivo que se dá no tempo e no espaço de uma forma de teatro qualquer”<sup>1</sup>.

Com as ações físicas os atores recuperaram o espírito criativo tão desejado por Stanislavski. Um importante elemento que se aliou ao sistema de ações e que elucidou a conduta dos personagens em cena foi o método Análise Ativa. Através desse tem-se um profundo estudo do texto, no qual é possível descobrir o superobjetivo do personagem e sua linha transversal de ação, acarretando estímulos mais claros que servirão na construção das ações pelos atores de maneira orgânica e sincera. É esse objetivo que ativará no ator um estado corporal que, sem nenhuma contração muscular e ligado a imaginação, resultará em uma verdadeira ação. Stanislavski perebeu também que o ato de criação, isto é, a ação física feita em cena é antes de tudo “*concentration sans faille de l'être tout entier, tant spirituel que physique*” (STANISLAVSKI, 1999, p.376).

O pesquisador russo foi o primeiro a escrever sobre este laço indispensável entre o corpo e a mente, caracterizando assim o estado sem o qual uma real ação não poderá existir. Depois dele outros pesquisadores desenvolveram, pelo intermédio de suas pesquisas, seus próprios conceitos de ação teatral. Como já visto, temos Jerzy Grotowski, que, durante seus estudos em seu Teatro Laboratório<sup>2</sup>, confirmou e levou mais longe as descobertas de Stanislavski. Um dos primeiros princípios para que haja uma ação orgânica que constituirá um personagem crível, afirmado por Stanislavski e retomado por Grotowski, é a disponibilidade corporal. O corpo do ator deve estar liberado de toda resistência ou tensão que barre o fluxo de energia: “*si l'acteur est conscient de son corps, il ne peut pas pénétrer à l'intérieur de lui-même ni se révéler. [...] Il (le corps) doit virtuellement cesser d'exister*” (GROTOWSKI, 2012, p.34/35). Tendo seu corpo livre de toda barreira, o ator estará inteiro em seu dever, ele não levará em conta nenhum valor ou julgamento que possam, às vezes, restringir a criação.

Assim sendo, a ação teatral (constituente do personagem) é aquela que envolve todo o organismo, contrariamente ao gesto<sup>3</sup> ou um movimento vazio e sem sentido, ela é “*la plus petite action perceptible*” (BARBA, 2008 p.110); é uma ação que pode ser um simples olhar, um impulso ou um pensamento que emana em todo o organismo. Certamente essas ações executadas possuem uma razão de existir. O ator, a serviço do personagem, age de uma maneira

determinada porque ele tem uma intenção por trás, ele é sempre impulsionado por um objetivo concreto – desvelado pela análise ativa do texto.

As obras dramáticas e literárias consideradas “grandes e belas”<sup>4</sup> dispõem todas de uma característica que as permite de continuar sempre atuais e fonte de inspiração: sua qualidade plural. Esses tipos de textos abrem as portas do “sótão” liberando memórias, impressões, sensações e sentimentos que por muito tempo estavam escondidos. Cada leitura e interpretação (no sentido de abrir e não de restringir o texto) torna possível, o que de acordo com Roland Barthes é um processo, um ato que une o significante e o significado, ato cujo o produto é o signo (1991, p.46). Esse processo, amparado na experiência pessoal dos diretores e dos atores, remete a um espetáculo único e particular.

A literatura, através do ato da significação, oferece aos palcos a possibilidade de despertar uma transcendência do comum. Confrontadas ao texto, atores, diretores e espectadores produzem verdadeiras ações que, compreendendo todo o corpo, resultarão em um reflexo e em uma oportunidade de, como já apontado, autodesenvolvimento. A ação, tendo suas bases no texto literário, torna-se matéria psicofísica no teatro.

Já que as ações teatrais implicam o envolvimento de todo o corpo e sendo que elas partem, em sua maioria<sup>5</sup> do texto literário, se nós aprofundarmos mais esta relação, podemos afirmar que o texto é corpo: o texto é verbo, o verbo é ação e ação é corpo. Grotowski diz que “*l’important ce ne sont pas les mots, mais ce que nous faisons avec ses mots, ce qui prête vie à des mots inanimés du texte, qui les transforme en « Verbe »*” (2012, p.56). Assim, o texto está vivo pelas ações que ele sugere e que são executadas pelos atores. O mesmo ocorre na literatura; o texto se faz entender no momento em que ele é lido. Groeben defende suas ideias empíricas no interior da estética da recepção no sentido em que “*l’objet n’est pas un texte, mais la signification que le lecteur attribue au texte*” (IBSCH, 1989). O ator seria então esse leitor atento que agrega um valor maior ao texto, tentando o explorar e toná-lo plural em cena.

Na literatura há três níveis de descrição que compõem a obra narrativa: as funções, as ações e a narração (BARTHES, 1991, p.175). As funções se caracterizam pelos elementos que, como o nome já diz, possuem a função de transmitir alguma coisa, elas são as unidades que significam. A narração corresponde ao código pelo qual o narrador e o leitor se encontram no texto. As ações, na análise estrutural da narrativa, detêm uma relação estreita com a concepção de personagem. Vladimir Propp, seguido por Algirdas Julien Greimas, propôs definir o personagem não de acordo com suas características psicológicas, entretanto, conforme o que eles fazem, o que eles executam na trama: segundo suas ações.

Deste modo, Greimas, durante suas pesquisas analíticas, estudando as ações na narrativa, elaborou um modelo actancial que permite decompor a ação em diferentes facetas ou “actantes”. Esses “actantes” são aqueles que agem, que cumprem uma ação, fazendo do personagem um actante por natureza. Contudo, com exceção dessa definição, a ideia de actante expande a de perso-

nagem, podendo muito bem corresponder a um objeto (seres inanimados), a um conceito (solidão ou dor) e a um coletivo: é o ato que vai definir os actantes. Nessa reflexão nos centraremos unicamente no actante como personagem caracterizado pelas ações que ele executa; ações estas que, segundo Barthes, não devem ser compreendidas em um sentido raso, entretanto no mesmo sentido que nós encontramos na análise ativa: “*les actions des grandes articulations de la praxis, celles qui font désirer, communiquer, lutter*” (1991, p.191).

Durante a história que nos é contada, existe uma sequência de ações que se compõe, uma ordem que não é necessariamente a cronológica, mas uma ordem narrativa, escolhida pelo autor. Barthes (1991, p.210) nomeou este código como “proairético”, fazendo alusão a Aristóteles. Essa sequência de ações tem como intuito assegurar a comunicação do texto e pode ser reduzida em algumas continuidades proairéticas, como: o consecutivo (fornece a ideia de alguma coisa vem após a outra), o consequente (uma ação determina a outra), o volitivo (a ação é precedida por uma vontade ou intenção), o reativo (ação que é seguida de sua reação), o durativo (a duração da ação determinada pela sua interrupção), o equipolente (ações que se completam). Essas seis relações apresentadas por Barthes (1991, p.212/213/214) servem como um exemplo de sequência de ações que são propícias a aparecer na narrativa. Cada uma delas pode ser encontrada em mais de um personagem, com por exemplo a sequência “reativa”: alguém reage a ação de outra pessoa. Além disto, a classificação das ações identificadas no texto não ocorre antes que tais ações sejam especificadas pelos personagens que as realizam.

Na literatura (texto) como no teatro (ator), a ação é aquela que permite o elã, que impulsiona cada vez mais longe, que compreende todo o organismo textual e corporal, e assim, como visto, a ação está ligada diretamente a construção dos personagens: “*les personnages du roman sont action. Cette action constitue l'illustration de la proposition idéologique de base du roman. Le roman prouve et se prouve par les personnages qu'il agit*” (GRIVEL, 1973, p.112). Grivel fala aqui exclusivamente do romance, mas isto pode se referir igualmente a outros tipos de narrativa, inclusive a teatral<sup>6</sup>, na qual a ação nos palcos não poderia se produzir sem a participação de um personagem. Esses agentes são obrigatórios para que, por seu intermédio, algo se produza.

Os personagens e as ações, ou então, tomando emprestado a nomenclatura de Greimas e os intensificando, os actantes, seriam a base fundamental (sem entrar em especificações de ordem de estrutura pragmática) para a história lida ou vista. Se nos remetemos, novamente, as tragédias clássicas e a Aristóteles, temos, como adiantado, uma valorização da ação em relação ao personagem, tendo de preferência os “imitadores” (ARISTÓTELES, 1991, p.247). As características psicológicas ou as descrições que formulam sua “identidade” (RYNGAERT/SERMON, 2006, p.18) aparecem mais tarde. Não há história sem ação, e como as ações são realizadas pelos seres (pessoas, coisas inanimadas ou até mesmo pelos animais, como nas fábulas), não há história sem actante.

Seguindo essa lógica, é muito apropriado chamar os personagens, sobretudo no teatro, de actantes, e até mesmo os atores, que por natureza sempre agem. Assim, doravante, nas linhas que seguem, a palavra actante será utilizada como sinônimo de personagem: aquele que age.

A trajetória dos personagens que habitam a literatura e o teatro acompanha o movimento incessante da realidade. Os personagens, tanto no teatro quanto na literatura, passaram por uma fase de desmistificação, na qual o olhar foi redimensionado e as classes minoritárias se fizeram objeto do *portrait* do escritor. Os actantes foram tomados em uma condição real e se apresentam em cena até mesmo de maneira naturalista. Em um movimento de inversão do olhar e de posicionamento no mundo, eles se confrontaram com os suplícios e com as dores da vida, depois das guerras, as questões existencialistas apareceram como uma tentativa de compreender ou de denunciar a absurdidade da condição humana. Em um tempo sem duração e em um espaço que não é o físico “*le personnage n'existe même plus*” (ZERAFFA, 1969, p.460).

Definir precisamente o que é um personagem nos dois domínios aqui mencionados, permanece sempre uma tarefa delicada já que a definição se constrói ao longo da trajetória das duas artes.

Na situação literária, as discussões entorno da noção do personagem se prolongou longamente, indo de conceitos abstratos, passando por objetos inanimados, até a seres possuidores de uma consciência. A vasta agregação é devida às circunstâncias gramaticais das frases.

Assim, até os estruturalistas franceses dos anos 1960 e 1970, os actantes eram reduzidos a simples “*support des motifs narratifs*” (JOUVET, 1992, p.8). Depois, eles passam a não serem mais vistos somente como “uma pessoa”, com um caráter social e dados psicológicos, contudo, como uma construção textual que acresce valor a narrativa. O personagem seria preferencialmente como um “*signe, c'est-à-dire choisir un « point de vu » qui construit cet objet en l'intégrant au message définit lui-même comme une communication, comme composé des signes linguistiques*” (HAMON, 1977, p.117). Essas figuras “*n'ont pas alors une notion exclusivement littéraire*” (*Ibidem*, p.118), mas são subordinadas as regras de escritura e “*réductible aux signes textuelles*” (JOUVET, 1992, p.9).

Todorov, Greimas e Barthes trataram o actante na mesma via explicada por Hamon, como aquele que participa da ação, e não como um ser. As características que lhe são atribuídas, para que ele se torne este “ser”, estão ali unicamente como explicações e conduções exigidas pela narrativa, com o intuito de “*procurer la légitimation. [...] Il s'agit là d'un faux semblant couvrant le mécanisme textuel*” (GRIVEL, 1973, p.112). Todorov já definia os personagens como aqueles que “*représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction*” (1979, p.286). O actante, a partir de então, é um portador de símbolos a serviço dos segredos da escritura.

No percurso da escrita literária, não somente a noção de personagem foi revisitada mas também a maneira de compor a figura de papel. Conforme o período da composição e igualmente do estilo de cada autor, poderíamos

encontrar personagens descritos de maneira mais intimista, como o romance psicológico ou ainda encontraríamos personagens desprovidos de seu próprio corpo, como nos apresenta Samuel Beckett.

Do lado teatral, a discussão em torno da noção de personagem não é menos inquietante, principalmente em consequência da intensa proximidade entre o ator e seu papel. Tendo suas raízes no termo “*persona*” (atualmente ele mantém sua significação como “máscara”), segundo Pavis, “*le personnage (re-baptisé agent, actant ou acteur) est conçu comme un élément structural organisant les étapes du récit, construisant la fable, guidant la matière narrative autour de lui un faisceau des signes en opposition avec deux des autres personnes*” (1996, p.249). Certamente que, em se tratando de um personagem teatral, podemos igualmente o definir como um componente escrito da narrativa, que foi pensado com o objetivo de ser representado por atores. Durante a história do teatro e as diferentes pesquisas por maneiras de atuação, a fronteira entre o ator e o personagem que ele representa foi estudada inúmeras vezes. As palavras “imitação” (no sentido aristotélico), “incarnação”, “interpretação” foram utilizadas na tentativa de exprimir a relação ator/personagem.

Stanislavski compreendia que o ator deveria se colocar no lugar do personagem. Para tanto ele deveria se servir das circunstâncias dadas pelo autor, de sua imaginação e de suas faculdades criativas, se perguntando “o que eu deveria fazer SE eu estivesse em tal situação?”. Essa famosa pergunta foi nomeada por Stanislavski como o “se mágico”, que dá ao ator a possibilidade de agir inteiramente, visto que ele é guiado por uma motivação concreta e exterior (as circunstâncias dadas pelo autor que são identificáveis no texto) e por impulsões internas, guiadas por suas faculdades imaginativas.

Grotowski também pensava que o ator deveria se beneficiar de suas próprias experiências para a aparição<sup>7</sup> do personagem. O pesquisador polonês primava pela verdade em cena e tal fato aconteceria unicamente se o ator engajassem todo seu corpo em um ato de desvelamento total. Ele combatia a representação banal e a ilustração das palavras e das ações, pois é por esta via, a mais simples, que segue um ator ruim.

No teatro, os personagens são únicos em suas maneiras de existir. Eles possuem ações, estilos, linguagens e corpos próprios que os caracterizam. Eles nos são apresentados pelas indicações dos autores que são, de maneira geral, o sexo e a idade (ou indicações como “criança”, “adolescente”, ...). Outros detalhes mais específicos, globalmente não são ditos, ao menos que seja de suma importância para o desencadeamento da história. Beckett, em seu monólogo “Berceuse” por exemplo, nos diz simplesmente que se trata de uma mulher envelhecida antes da hora, cabelos grisalhos, mãos e rosto brancos, vestida de um vestido preto. Bem como na literatura, no teatro também encontram-se tipos distintos conforme a época e o gênero de peça escrita: na tragédia tem-se actantes que remetem a história ou as lendas (Prometeu, Ricardo III, Édipo); na comédia é possível se deparar com pessoas que são definidas por suas atividades sociais, já que eles não eram designados como indivíduos até

o século XVIII, quando Diderot introduz o drama burguês na cena (ABIRACHED, 1978, p.32). Assim, em um reflexo da *Comédie Dell'Arte*, aquele que está em cena já apresentava traços psicológicos bem definidos. Com o teatro contemporâneo, após de ter ganho o estatuto de um indivíduo completo, o personagem é reduzido a poeira pelos seus autores, tendo eles a total liberdade de os tirar a fala, de os enterrar, de os negar.

Sem esquecer do papel do leitor na elaboração imaginativa dos actantes, esses seres imaginários, seja no teatro ou na literatura, são uma construção textual que possui uma unidade de significação e é no interior dessa composição que podemos apontar algumas particularidades, como a maneira com a qual eles são apresentados e com a qual nós os percebemos. Um personagem teatral “*est un être de papier en attente d’incarnation*” (RINGAERT/SERMON, 2006, p.47), as referências textuais são construídas considerando que haverá um ator que o incorporará; o personagem escrito para ser representado, através do ator, passa “*de l’état virtuel à l’état réel et iconique*” (PAVIS, 1996, p.250). O ator, durante a construção de seu actante, emprestará suas próprias características físicas, podendo certamente modificar seu corpo conforme as especificidades requisitadas. A construção da identidade do personagem teatral passa obrigatoriamente pelo corpo do ator, por suas ações feitas durante a representação: o ator é uma soma de acontecimentos, de indícios e de referências. Ele materializa o sistema que compõe a figura escrita, a edificando na representação cênica. Ainda, durante a representação, o espectador, com suas referências pessoais, reconstruirá o personagem no seu imaginário, através de sua interpretação.

Nas páginas literárias, tradicionalmente, os autores devem nos dizer mais sobre nossos heróis. Eles não nos serão corporificados por alguém, não teremos a influência do ator, somos nós, no nosso imaginário, que devemos construí-lo no momento da leitura. Nos é necessário então, no mínimo, um pouco de descrição para que possamos nos envolver com ele:

*quelle que soit l’attitude du romancier face à ses personnages, il fournit sur eux des renseignements multiples que son lecteur tout à loisir rassemble : le roman le plus « objectif » multiplie les points de vue, même s’il refuse à le coordonner. Au théâtre, il n’a y que le progrès de l’action qui propose un principe de clarté et puisse engendrer un sens.* (ABIRACHAD, 1978, p.56)

Desta forma, contrariamente ao espectador, o leitor de uma literatura global e “tradicionalista”<sup>8</sup>, demanda muito mais de dados escritos, pois é preciso que ele o formule e o organize na cabeça o “seu” personagem.

Para começarmos a nos direcionar a um desfecho para este pensamento em torno das ações como construções identitárias dos personagens, usaremos como exemplares de reflexão, Joana (Perto do Coração Selvagem), Femme (Berceuse) e Anne Desbaresdes (Moderato Cantabile), personagens de

Clarice Lispector, Samuel Beckett e Marguerite Duras, respectivamente. Nestas linhas essas três mulheres não serão classificadas ou diferenciadas em relação a sua origem – teatral ou literária, uma vez que isto poderia as aprisionar em jaulas que não as pertencem. Joana, Femme e Anne Desbaresdes ultrapassam as fronteiras que as definiriam, no sentido em que essas figuras colocadas no papel e em vida por seus autores não entrariam em nenhum enquadramento fechado de personagem, lá onde nós os interpretamos quase sem os saber, lá onde tudo é dito. Suas características psicológicas, suas descrições físicas, profissões, o passado e o futuro serão pouco revelados durante a narrativa. A essência dos personagens será descoberta no decorrer da escrita, e haverá mesmo detalhes que nos escaparão. As três mulheres estão suspensas entre a vida e a morte e lutam até o último suspiro para ter uma existência real fora das fronteiras do silêncio que as consomem. Os escritores nos submetem a uma espécie de desconstrução e mesmo de “*impersonalisation*” dos personagens. Sarrazac emprega essa palavra para definir os actantes cuja a personalidade está perdida, “*le personnage n'en finit pas de creuser – comme Ion creuse sa tombe – sa propre absence d'identité*” (1999, p.47). Em meio a uma crise de identidade, as três figuras, no movimento de “*creuser son absence d'identité*” estão, na verdade, a sua procura. Elas, durante a busca, desnudam suas figuras caleidoscópicas, “*où le soit se fait lui-même, fuit hors lui-même*” (SARRAZAC, 2011, p.47). A cada passo dessa escavação existe uma nova faceta que se descobre. As personagens, mergulhadas nessa crise, são atravessadas por suas sensações e palavras que seguem um fluxo de pensamento tão rápido e contínuo como a escritura que lhes originou.

Nós não falamos/lemos mais “mães”, “filhos”, “padeiros”, esses seres rastos foram engolidos pela sua própria identidade, não os constituindo mais: “*le roman original est presque toujours anti-roman, où se dessine une anti-personne*” (ZERAFA, 1969, p.460). Em Beckett, Femme é uma mulher, ela não possui nem mesmo um nome. E como em outras figuras por ele escritas, “*la voix et le corps se sont désassemblés. Tandis que la première erre dans l'indéfinie du langage, le second paraît hanté par son propre anéantissement dans le Nirvâna de la terre, du sable, des cendres ou de l'enveloppe fœtale*” (SARRAZAC, 1999, p.86).

Considerando o fato que os três autores escreveram em uma época relativamente próxima (1943 - “Perto do Coração Selvagem”, 1958 - “Moderato Cantabile”, 1981 - “Berceuse”), ousamos dizer que os três foram tocados por uma onda de sentimentos afetados por uma guerra na qual os valores humanos foram questionados. Uma crise de sentido se instalou, não somente na maneira de encarar o mundo, mas na forma de se escrever e de construir tanto o texto, como também os personagens. Conforme Ryngaert e Sermon, este período de inquietação e de mal-estar originou na França, no início dos anos 50, o “*Nouveau Roman*” (2006, p.60). Estes escritores imprimiam nas folhas de papel questões referentes ao indivíduo e à essência humana, representadas por “*des silhouettes changeantes, à des effets de personnages vidés de leur substance, à des actants tout juste assez caractérisées pour faire tenir la narration debout*” (ALLEMAND, 1996, p.50).

Contudo, mesmo se nos é possível utilizar as características do “*Nouveau Roman*” para definir os personagens, como por exemplo a não linearidade ou ainda uma coerência psicológica não assegurada, não cairemos na armadilha de os definir ou de os dar uma moldura fixa, preferindo assim, manter abertas outras possibilidades de fonte de influência ou de desdobramentos de ideias, como por exemplo, alguns aspectos do Teatro do Absurdo.

Em um espaço vazio e sem lugar preciso, o personagem “absurdo” tenta de todas suas forças se comunicar, indo ao extremo da condição humana. A solidão, o desespero, a ansiedade preenchem as cenas do Teatro do Absurdo lhe fornecendo um sentimento de “*non-sense*” da vida. No que diz respeito a solidão e a incomunicabilidade humana apresentadas por este tipo de teatro, não poderíamos nos recusar a pensar em Anne Desbaresdes, Joana e certamente em Femme. Mesmo se Anne Desbaresdes e Joana possuem certos traços bem diferentes daqueles típicos do absurdo, é possível construir uma ligação que se sustenta pelo isolamento e pela dificuldade de comunicação em relação aos outros e a elas mesmas.

Uma outra referência à qual podemos fazer alusão pensando nas três figuras femininas, são as reflexões de Hans-Thies Lehmann reportando-se ao teatro pós-dramático. Tendo suas raízes no início do século XX, esse tipo de teatro ganha forças nos anos 80 e 90. O teatro pós-dramático se nega a contar uma história, preferindo dividir com os espectadores situações e conjuntos dinâmicos (LEHMANN, 2002, p.104). Os elementos tais como o autor, o texto, o ator, a música, a cenografia se redefinem. A ordem que antes os classificaria é dissolvida. Os personagens não são mais representados como tais, endossando uma qualidade de “*performer*” que impõe “*la présence provocante de l’homme au lieu de l’incarnation d’un personnage*” (LEHMANN, 2002, p.218). O valor do corpo está apoiado no seu potencial físico e gestual, no qual a presença das tensões internas e externas criam uma “*corporalité autosuffisante*” (LEHAMNN, 2002, p.150). Liberado de toda significação que lhe é atribuída em detrimento de ser somente um corpo que age, ele redimensiona uma nova visão e proporciona uma outra significação. Pelos seus gestos, ele não exprime emoções ou sensações – como num teatro dito “clássico” - é pela sua presença que o corpo se manifesta. De maneira “dolorosa” ou “alegre” o corpo se dissocia da linguagem e é neste momento, quando ele não transmite nada, que ele se torna plural em sua significabilidade até se transformar em um enigma insolúvel (LEHMANN, 2002, p.151). Em uma crítica de “Moderato Cantabile” publicada na época do lançamento do livro, é possível reconhecer esta dissociação entre corpo e linguagem: “*c’est un livre où les gestes et le mots, en même temps qu’ils ne veulent dire que ce qu’ils disent, dénoncent immédiatement leur transcendance*” (DELMONT, 2010, p.128). As significações são colocadas além, levando o leitor a visitar o íntimo dele mesmo para então elaborar uma interpretação pessoal.

Mesmo tendo uma história por trás de cada um de nossos personagens, ela, como tal, não é o elemento fundamental, ela se faz necessária para nos fazer descobrir estas três mulheres e suas maneiras de afrontar a solidão que as conso-

me. As três, em suas vidas, não atuam nem representam em nenhum momento, elas são elas mesmas confrontadas e dispostas a tudo o que lhes acontece. Seus corpos são muito mais significativos do que a linguagem falada e é pelo comportamento, pela atitude, pelas ações que nós desdobramos a situação:

Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente, para o teto como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. (LISPECTOR, 1998, p.65)

*Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle. Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce fût, plus autrement, ce n'était plus possible. Leurs mains restèrent ainsi, figées dans leur pose mortuaire.* (DURAS, 2010 p.118/119)

Em Beckett, *Femme* tem seu corpo completamente fixo, “*jusqu'au lent affaissement de la tête à seule lumière su spot*” (BECKETT, 2011 p.54) e os seus olhos se fecham gradativamente durante o desenrolar da peça.

Portanto, o corpo, seja na literatura ou no teatro, se desvela como elementar para a identificação, significação e interpretação do actante. Contudo, o corpo sendo um simples corpo não nos transmite nada, ele passa a ser expressivo em sua presença viva, em ação. Um corpo fixo como o de *Femme* está, sem dúvida alguma, tomado por uma forte ação interna que o imobiliza sem o deixar sem energia. Corpo vivo, corpo presente, corpo que deseja e corpo em ação: é isso que governa nossos personagens sejam eles no papel ou no palco.

O que se torna mais importante, para este estudo, como já apontado, é a ligação íntima entre o personagem e a ação. Como nos propomos a trabalhar em um espaço limiar, entre o teatro e a literatura, escolhemos estabelecer que o personagem é um ser constituído por suas ações realizadas na narrativa ou na cena. A ação, provinda do desejo e passando pelo corpo, permanece assim, entre estes dois domínios de estudo, o lugar sólido que nos permite um olhar interdisciplinar sobre o personagem.

## Notas:

- 1- Esta definição foi transmitida pela professora durante seus cursos no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria.
- 2- O Teatro Laboratório foi criado em 1959 por Jerzy Grotowski com o objetivo de realizar pesquisas na área

teatral e na arte do ator. Os espetáculos apresentados consistiam em um tipo de modelo de trabalho onde as pesquisas feitas poderiam ser colocadas em prática.

3- O termo “gesto” aqui não possui nenhuma ligação com o “gesto” proposto por Bertolt Brecht. Para o alemão, um gesto é uma linguagem “é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 1978, p.194). No contexto aqui empregado, o gesto é um movimento que não carrega nenhuma significação.

4- O adjetivo “bela” faz uma referência à reflexão de André Comte-Sponville, na qual a verdade da beleza “*est la vérité du plaisir qu’il nous procure*” (2011, p.245). Ademais, é em razão deste belo e então do prazer que a obra nos proporciona que ela se torna atemporal.

5- É importante enfatizar que existem diversos outros meios que impulsionam a criação e o desenvolvimento de uma ação, como por exemplo, uma música. Entretanto, aqui nos atearmos ao laço entre a ação e o texto.

6- Neste caso preciso nos referimos a um tipo de teatro sustentado pelo trabalho do ator, pois como sabemos, com o teatro pós-dramático, a noção de ação foi revisitada e mesmo anulada por aqueles que estão em cena.

7- Nós usamos o termo “aparição” no lugar de “construção” do personagem pois Grotowski, durante suas pesquisas não procurava edificar o personagem, ele “*apparaissaient plutôt dans le mental de spectateur à cause du montage*” (RICHARDS, 1995, p.129).

8- A palavra “tradicionalista” não é em nenhum caso pejorativa. Ela é empregada unicamente para diferenciar as narrativas que não respeitam os tipos de “regras” canônicas de escritura. Como por exemplo tomemos as obras compostas durante o movimento chamado “*Le Nouveau Roman*”, na França. Como veremos em seguida, durante este período, os personagens serão revisitados, destruídos e reconstruídos de maneira até então inédita.

## BIBLIOGRAFIA

- ABIRACHED, Robert. **La Crise du personnage dans le Théâtre Moderne**. Paris: Bernard Grasset, 1978;
- ALLEMAND, Roger-Michel. **Le Nouveau Roman**. Paris, Ellipses, 1996;
- ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991;
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Énergie qui Danse – Dictionnaire de l’Anthropologie Théâtrale**, Montpellier: L’Entretemps, 2008;
- BARTHES, Roland. **L’aventure sémiologique**, Paris: Édition du Seuil, 1991;
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978;
- COMTE-SPONVILLE, André. **Traité du désespoir et de la béatitude**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011;
- DELMONT, Claude. Une voie nouvelle. In: DURAS, Marguerite. **Moderato Cantabile**, Paris: Les Éditions de Minuit, 2010;
- GRIVEL, Charles. **Production de l’intérêt romanesque**. Paris: Mouton, 1973;
- GROTOWSKI, Jerzy. **Vers un théâtre pauvre**. Paris: L’Âge d’Homme, 2012;
- HAMON, Philippe. Statut sémiologique du personnage. In: BARTHES, R., KAYSER, W.; BOOTH, W.C.; HAMON, Ph.. **Poétique du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1977;
- HOBBES, Thomas. **Léviathan**. In: COMTE-SPONVILLE, André. **Traité du désespoir et de la béatitude**. Presses Universitaires de France, Paris, 2011;
- IBSCH, Elrud. La réception littéraire. In: (org.) ANGENOT, Marc; BESIÈRE, Jean; FOKKEMA, Douwe; KUSHNER, Eva. **Théorie Littéraire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989;

JOUVET, Vincent. **L'Effet-personnage dans le roman**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992;

KNÉBEL, Maria Osipovna. **El Último Stanislavsky**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010;

LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Postdramatique**. Paris: Ed. L'Arche, 2002;

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du Théâtre**, Paris: Dunod, 1996;

RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie. **Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil: Édition Théâtrales, 2006;

SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'Avenir du drama**. Belfort: Ciré, 1999;

\_\_\_\_\_. L'impersonnage - En relisant La crise du personnage. In: ABIRACHED, Robert. **Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire**. Paris: Etudes Théâtrales, n° 20, 2001;

STANISLAVSKI, Constantin. **Ma vie dans l'art**. Paris: L'Âge d'Homme, 1999;

ZERAFFA, Michel. **Personne et personnage**. Paris: Éditions Klincksieck, 1969;

# HILDA HILST: UM SALTO DO OBJETO LITERÁRIO À TEATRALIDADE DAS PALAVRAS

HILDA HILST: A LEAP FROM LITERARY OBJECT TO WORDS' THEATRICALITY

Camila Alexandrini<sup>1</sup>

*(eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpera. mas não o fiz. então tenho que continuar, dizendo é isso ó)*

*Hilda Hilst, Estar Sendo. Ter Sido*

**RESUMO:** Hilda Hilst, no conjunto de sua obra, apresenta diversos questionamentos os quais proporcionam aos seus leitores uma leitura profunda. E, para se aprofundar, é preciso antes saltar. O salto se dá, nesta análise, do objeto literário, o livro, à teatralidade das palavras nos textos da escritora. A partir de um ponto de vista interdisciplinar e das marcas subjetivas dessas leituras feitas por mim, apresento um entendimento do literário que movimentava seus próprios alicerces. Tendo em vista as teorias teatrais e o passeio pelas artes visuais, o texto literário hilstiano se transforma em palco, no qual os leitores são convidados a transitar. O percurso teórico, nesse sentido, busca desestabilizar a literatura, para que, assim, seja ele um espaço de liberdade de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst, Literatura, Teatralidade

**ABSTRACT:** Hilda Hilst, in all of her literature, presents several questions which provide to your readers a deep reading. And to deepen, we must step back, look around, and move on to another perspective. The leap takes place, in this analysis, from literary object, the book, to words' theatricality in the writer's texts. From an interdisciplinary point of view and the subjective mark-sof these readings made by me, I present a literary understanding that moves your own foundations. Face to theatrical theories and walk through the visual arts, the hilstianoliterary text turns on a stage, in which readers are asked to act. The theoretical course in this sense seeks to destabilize the literature to become it a creative freedom space.

**KEYWORDS:** Hilda Hilst, Literature, Theatricality

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Teoria da Literatura (PUCRS). E-mail: [camilalexandrini@msn.com](mailto:camilalexandrini@msn.com)

## ***Projetar um salto***

Maurice Blanchot (2005, p.300) afirma que “a experiência da literatura é ela mesma experimento da dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular”. Nesse sentido, as linhas dos textos de Hilda Hilst, nesta análise, se disseminam à medida que a obra é a espera da obra, espaço movediço no qual se verifica a pluralidade do objeto literário, bem como dos sentidos dele advindos e das relações intersubjetivas que ali se espacializam. Sendo assim, a escritura não é encaminhada a uma totalidade, mas ao deslocamento, à teatralidade das palavras em que cada leitor atua a partir do texto literário.

Imagino que as pessoas escrevem por debilidade. Eu escrevo por debilidade. Se não escrevesse, seria, talvez, uma pessoa louca. É para a minha própria sobrevivência mental que escrevo. [...] Então, o fato de escrever é para mim uma salvação. Talvez eu tivesse até me matado se não escrevesse. É a única coisa que faz com que eu continue viva, o ato de poder, às vezes, me expressar. E, graças a Deus, pude me expressar bem. Porque eu poderia ser péssima. E aí, talvez eu tivesse me matado mesmo e hoje não estaria aqui... Não escrevo porque eu, realmente, tenha que dizer muita coisa. Escrevo porque preciso me salvar. Tem acontecido de eu dizer coisas que atingem as pessoas (graças a Deus). Mas isso é mais um escudo, uma defesa, porque o meu próprio escudo é muito frágil. (HILST, 1989, p.149-151)

Como mesmo aponta Blanchot (2005, p.305), “sabemos que só escrevemos quando o salto foi dado, mas para dá-lo é preciso escrever, escrever sem fim, escrever a partir do infinito”. Correm-se diversos riscos em dar o salto ou em provocar o salto no outro. São características do movimento a agitação das partículas celulares, bem como a hesitação. Torna-se praticamente impossível resistir ao impulso. Entretanto, sua possibilidade advém de um gesto, de uma perna ou um braço os quais se lançam e desacomodam o equilíbrio do corpo. Por outro lado, saltar é uma experiência silenciosa, por mais que o grito seja dado, a fim de garantir a segurança necessária ao caminho instável e desconhecido que o corpo irá percorrer, a beleza de um salto está onde o corpo se cala e se entrega. Por mais que se tente, não há como traduzir esse deslocamento. Identificá-lo é uma tentativa, todavia, frustrada. Além disso, saltar exige-nos uma coragem que é a de abandonar-se, renunciar qualquer próprio domínio que um dia acreditávamos possuir. O salto projeta-se onde ainda não está.

Contam os aventureiros profissionais, os quais acreditam em alguma espécie garantia de vida diante do impacto, que não se deve olhar para baixo, mas ao horizonte. Orgulham-se de pertencer à imensidão e, assim, terem a consciência do mínimo de que são feitos. Os escritores, sempre amadores diante do medo da morte, a sua e da palavra, são lançados sem qualquer suporte ao resgate, percebem já no ensaio ao salto que estão sozinhos. Furtam-se na literatura com ousadia, a fim de revelar a face impetuosa, a qual eles não possuem. Entretanto, na travessia de uma palavra a outra, de um sentido ao outro, abrem-se lacunas em que cada escritor encontra maneiras de saltar. O salto não depende de sua altura, o que ele precisa é deixar de ser e, assim, ser o que ainda não é. Deixar de ser o movimento, para ser um movimento. Pois é ali, não aqui, que encontro a literatura de Hilda Hilst, ou salto através dela.

Dito de outra maneira, por meio do fortuito diálogo entre as artes e a literatura na contemporaneidade, busco compreender a palavra na obra de Hilda Hilst revestida de uma *teatralidade*, através da qual seja possível revisitar e, em certa medida, desconstruir saberes agenciados pela teoria da literatura, isto é, provocar deslocamentos no entendimento do literário em sua comunicação com outras linguagens. Estabelecida em um espaço limiar, a palavra em Hilst se encaminha a demarcações fluídas do território da literatura, direcionando-se a espaços híbridos de estudo e crítica, acionados pelo leitor que deseja saltar da página, saltar a página, saltar-se.

Numa tentativa de atravessar as barreiras dos gêneros literários e também dos domínios das teorias, é possível apontar uma *teatralidade* nos textos literários de Hilst. Se a teoria teatral tem apontado percursos de um novo teatro, o qual se mostra disposto ao diálogo e à troca com as artes em geral, por que não trazê-la para o desenvolvimento de uma leitura que expande as potencialidades do texto hilstiano? Na compreensão do jogo suplementar de Derrida, teorias teatrais e literárias fornecerão o excesso que é preciso à leitura crítica de Hilda Hilst.

[...] que se deite aqui e sinta comigo os murmúrios, palavras que deslizam numa teia, uma estancou agora, e vagorosamente uns fios brilhosos se torcem à sua volta, meu deus, vão recobri-la, que palavra, que palavra? CONHECIMENTO, Hillé, ainda posso vê-la, CONHECIMENTO sendo sufocada por uns fios finos e de matéria densa. pronto. apagou-se. (HILST, 2001, p.70)

## **O salto**

Disciplinada em sua indisciplina, a literatura de Hilda Hilst é marcada por um sentimento anárquico, através do qual sua escritura pôde ser ousada, vis-

ceral, atípica no universo da literatura brasileira. Além disso, despojada de si, à revelia da moral e da ética muitas vezes, a escritora proporcionou à literatura um dos mais significativos gestos de liberdade poética. Segundo QUEIROZ (2000, p.19), a opacidade no discurso hilstiano articula-se por meio de questões filosóficas ressonantes e do jorro incontido de desconsolos, cujo trânsito ocorre sem mediações, “o leitor se vê numa montanha russa, em alta velocidade, de onde não pode descer – ao menos enquanto viger seu pacto com a leitura”.

Os textos de Hilda Hilst ensinaram-me a compreender que o ser não é, falha; que a vida, carregada de seu duplo, a morte, deve ser vivida. Rebuscada, a literatura de Hilst constrói uma hermenêutica das lacunas do ser e torna o momento da leitura um espaço de questionamento. Hilda sempre se queixava da escassez de leitores, ou melhor, a escritora lamentava o fato das pessoas lerem cada vez menos. Em suas epígrafes, podemos encontrar referências basilares de suas leituras e, ao longo de seus textos, verificamos um mal-estar presente nas filosofias de nosso tempo. Claro que havia, inclusive, a sensibilidade de ver com olhos despertos e, por isso, tantas dúvidas aparecem em suas palavras. Dúvidas que conduzem seu texto até o anseio da libertação. Nesse sentido, vejo na literatura de Hilst um desencadeador de questionamentos que ganham força na pós-modernidade e outras formas de se compreender o literário e o teatral.

Além disso, percebo um corpo-linguagem povoando os espaços da palavra, do texto, da escrita como um ator no palco, desprovido de sua persona, pois representar não dá mais conta. Ali os significados se estabelecem no espaçamento, a escritura se pauta pelo não-dito, o corpo não suporta uma presença totalizante, a consciência não está desperta, mas morta. Assim como a literatura de Hilst me fez compreender melhor as intermitências do ser, trago aqui um breve recorte de abordagens da teoria teatral, uma vez que nelas incide compreensões de linguagem, corpo, palavra, as quais, aliadas aos estudos literários, contribuem ao aprimoramento da leitura dos textos literários da autora na configuração dos deslocamentos aqui propostos.

Para que a expectativa de leitura não seja frustrada, adianto que não serão feitas análises de obras específicas da escritora, tampouco, a partir de um panorama, serão elencados elementos poéticos e/ou narrativos que perpassam o conjunto de obras da autora. O que aqui se observa é a regularidade de um pulsar que anima tanto escritora quanto seus fieis leitores, a quem, verdadeiramente, dedico estas palavras – porque, de todo modo, o que se deseja é o desejo pleno na/da leitura.

### ***A Teatralidade das Palavras***

Patrice Pavis (1999, p.372) irá definir a teatralidade inicialmente, entre outras características, “como aquilo que, na representação ou no texto

dramático, é especificamente teatral ou cênico”. No entanto, Pavis revê suas considerações sobre a teatralidade em seu livro *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de l’escène* (2000), no qual “antecede um esboço de teatralidades plurais, em que o ensaísta discrimina a ideia do especificamente teatral a partir de práticas cênicas concretas” (FERNANDES, 2009, p.167). Silvia Fernandes (Ibidem, 2009, p.167), a partir de Roland Barthes, irá pontuar que “hoje parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas”. Além disso, com a desconstrução das características dramáticas no teatro pós-dramático de Hans Thies Lehmann (2007), a teatralidade investe-se das particularidades de outros campos das artes e do saber as quais fogem da representação e do cênico propriamente dito, o cênico ganha dimensão de acontecimento: “o novo teatro assume o esmorecimento ao conceber o processo teatral não mais como “obra”, mas como acontecimento – multidimensional, espaço-temporal, áudio-visual” (LEHMANN, 2007, p.256). De acordo com Lehmann (2007, p.137), os traços estilísticos do teatro pós-dramático estão redirecionados a uma busca de sentido ou à apreensão do que constitui a nova cena dramática – uma *orientação do olhar*. Os elementos teatrais agora possuem uma tarefa hermenêutica, que se manifesta através da “exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente uma percepção aberta e fragmentada”, para assim, duplicar o real e formular relações plurivalentes no acontecimento cênico.

Da mesma maneira que o teatro hoje é investido de uma reformulada espacialização cênica e de outro entendimento dos signos teatrais, a literatura tem revisto seus pressupostos, os quais configuram outras poéticas do presente e desafiam suas práticas críticas e teóricas. Nesse sentido, enquanto o teatro deseja a ruptura com a lógica dos sentidos presentes no drama, a literatura procura outras maneiras de ocupar o espaço da página, de construir a tessitura, de estabelecer o deslocamento no literário.

No ano de 2012, enquanto escrevia a dissertação de mestrado em Literatura Comparada, fundamento deste artigo, visitei a Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre, e nela vi a exposição das obras de Julio Plaza, intitulada *Construções Poéticas* (2012). Mesmo que já tivesse visto os trabalhos do artista pela internet, o impacto foi ainda maior vendo-os ali. Foi através de seus mobiles que compreendi a perspectiva da artista Lygia Clark, a qual, em sua exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva*, em São Paulo (2012), causou-me certo desconforto. Ao manusear as estruturas manipuláveis, os objetos sensoriais, os *Bichos* da artista, percebia que, como público, eu podia interagir e interferir na obra. Quando realizei a possibilidade de interferência, lembrei-me da literatura. O leitor sempre interfere, não se pode ler sem interferir, sem penetrar, perfurar, profanar o texto.

Segundo Agamben (2007, p.75), “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.” Distanciadas de suas proporções religiosas, profanações são como meios de rito e jogo que se direcionam à possibilidade de ativar um novo e possível uso ao que possui um único destino, determinado pelos ditos da ordem, do saber, da lei, das esferas que se demonstram, muitas vezes, improfanáveis. Diante disso, ainda confio à escrita um espaço singular de profanação. A escrita que não se dá somente através da palavra, mas também percorre os espaços do mundo e dos sujeitos em busca de formas mais eficazes de profanação, trata-se de um exercício daqueles que anseiam outras poéticas, outras paisagens, outras passagens.

Julio Plaza, não só como artista plástico, mas também como poeta, interfere a linguagem literária – introduzindo uma onda de ressonância na palavra, a qual vibra até se (des)materializar em outra dimensão, até se configurar em outro espaço. Sendo assim, os encontros entre literatura e outras artes, a meu ver, são tão instigantes, pois animam o corpo significativo do texto, isto é, *teatralizam* as palavras, como se pode observar no trabalho a seguir, o qual retoma e atualiza as experiências verbais do artista conceitual Marcel Duchamp.



Figura 1: *Reduchamp*, (Augusto de Campos e Julio Plaza, 2009, s/n)

Por esse viés exemplificador, a palavra é entendida aqui como limiar de três linguagens: o teatro, as artes plásticas e a literatura. A teatralidade do texto de Hilda Hilst se desloca nesse entrecruzamento. Não é o texto teatral que está sendo analisado, é a teatralidade residida nos textos da escritora, produzida a partir da leitura e além dela. Não faço agora análises de suas peças

dramáticas ou da inserção de aquarelas e outros desenhos nas obras da autora, pois arte e teatro aqui não são suportes de uma apreciação, são meios que encontrei para interferir, perturbar a leitura que faço da literatura de Hilda Hilst. Fujo da análise encaixotada dos gêneros literários, passeio pela literatura da autora e, a todo o momento, sou atravessada por tudo que vi ou não vi. Portanto, interessa-me perceber o desconforto causado pela palavra em outras artes, uma vez que a palavra na literatura me desacomoda e, isoladamente, não sei pensar, sequer ponderar, o literário.

Assim como o novo teatro traz o texto para perturbar as imagens teatrais, a literatura perturba os sentidos (inclusive com o uso já recorrente de imagens), do contrário ela seria outro texto, o informativo, por exemplo. Nesse sentido, a poética teatral da perturbação, referida por Lehmann (2007, p. 248), a qual o teórico define como uma tentativa de deixar a escrita e a leitura à vontade no teatro para que se tenha como resultado uma exposição autônoma das vozes que o formam, encontra um contraponto complementar na literatura de Hilda Hilst, uma vez que os textos dessa escritora se expressam por meio de um jogo textual que se desdobra em imagens, sons, vozes, corpos, os quais fogem da função representativa da linguagem e encaminha seus leitores à dispersão.

Sílvia Fernandes, em um artigo intitulado *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea* (2011), irá dizer que o teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico, encaminhando-os das demarcações fluídas de território à perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos. Nesse grupo, incluo também a literatura.

A crise do estatuto literário com o advento da pós-modernidade levou a palavra a todos os espaços. Hoje “discutir literatura é abrir os olhos e ouvidos, e olhar e ouvir em volta, ler livros, meditar sobre as frases pintadas a *spray* em muros e edifícios da cidade, e fazer a eles a pergunta: *o que é literatura?*” (LA-JOLO, 2001, p.13). São os questionamentos que movem os paradigmas epistemológicos. Os deslocamentos levaram os teóricos a rejeitar a totalização e se situar nos territórios híbridos que constituem as linguagens hoje. Dessa forma, diz ainda Fernandes (2011 p.21), o espectador, o observador, o leitor é levado a uma espécie de heterotopia.

Foucault, em seu conhecido texto *Outros Espaços* (1967), diz que a época atual é a época do espaço. Até o século XIX, toda problemática da filosofia, das ciências, da vida era como entender e processar o tempo, segundo o filósofo. Hoje o tempo ganha características espaciais, na medida em que a tecnologia o desdobra. Podemos presenciar acontecimentos em todas as partes do mundo a qualquer hora, podemos antecipar o tempo viajando algumas horas pelos fusos horários, podemos nos comunicar no agora com alguém

que já está no amanhã. O tempo não deixou de ser um enigma, ao contrário, mas o tempo hoje nos interroga sobre as maneiras de como administrá-lo, ocupá-lo, e então, já estamos novamente falando do espaço. Segundo Foucault (2001, p.414), “o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo”. A heterogeneidade dos espaços conduz Foucault às heterotopias, que são “lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (Ibidem, 2001, p. 415).

Como Fernandes havia dito, o deslizamento nos terrenos das artes provocou uma reconfiguração não só em suas concepções, mas também na maneira como o espectador/observador/leitor as vê. No teatro, o espectador da cena contemporânea se encontra nesse espaço, onde as incursões no real da cena são permitidas por meio da vivência com o virtual, o que, para Foucault, são os espaços que não se podem localizar no real, mas que não deixam de estar ali, presentes. De acordo com Patrice Pavis (2007, apud. FERNANDES, 2011, p.12-13), “a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torna-lo estético, ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo”. Além disso, ela “é um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir”. Em outras palavras, a teatralidade do texto e da cena tornam o espaço cênico e literário uma heterotopia.

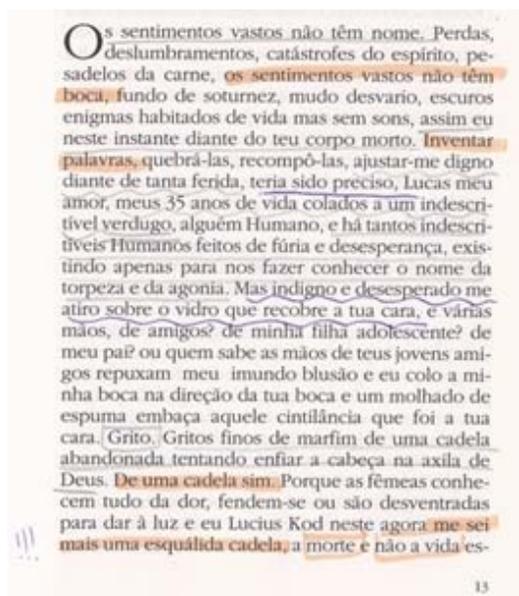


Figura 2: Grifos meus em *Rútilo Nada* (HILST, 1993, p.13).

## Nômades, as linguagens buscam novos espaços

Graças ao rompimento de fronteiras que as artes têm estabelecido, os sujeitos do/no mundo podem, inclusive, ressignificar suas realidades e criar outras maneiras de viver, habitar, existir – graças à possibilidade de deslocamento das práticas literárias e dos estudos literários em direção à renovação de seu estatuto formal, a literatura pode se multiplicar, isto é, pode promover gestos outros que traçam rotas de sentido aos textos que já existem e aos que estão por vir. Nesse sentido, ao me referir ao espaço da palavra no teatro enquanto uma via ao entendimento da *teatralidade*, desejo também evitar o que há nela que me encaminha somente ao teatral. A *teatralidade* é aqui antes entendida como movimento, deslocamento, trânsito da palavra que provoca sua fragmentação; transmutação da palavra transparente à opacidade; leitura que atravessa a página e, sob a forma de um *gesto*, se direciona ao que ali se presentifica em uma ausência, literatura passante, dispersa, curiosa. E, em uma via inversa e suplementar, a *teatralidade* na literatura também se faz quando o leitor constrói os sentidos possíveis de um texto, dispersando-se dele, olhando para o fora, ao erguer os olhos, a fim de se voltar com intensidade ao âmago do texto literário e, novamente, ser arrebatado por ele. Assim compreendida, a reflexão a respeito do literário pode ser feita por meio de um outro texto ou por meio de uma fotografia, de uma peça, de uma música – de um corpo que, sendo constituído pela linguagem, não vê restrições em fazer significar o que acabara de ler ou para que no lido mantenha-se o desejo, o prazer da leitura. Dessa forma, *teatralidade* é uma espécie de jogo corpo-a-corpo com as outras linguagens.

O livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidade, a partir de que a existência será o que não era. (BLANCHOT, 1997. 303-4)

A fim de contribuir às atuais ou futuras pesquisas sobre a literatura de Hilda Hilst, se mostra importante apontar outras compreensões dos textos da autora, dentre as quais se encontra meu trabalho de conclusão de graduação, intitulado *O excesso e a exceção na literatura dramática de Hilda Hilst* (2010). Juarez Guimarães Dias (2010, p.55) faz uma interessante análise da obra da escritora *Fluxo-floema* (1970), publicada no livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilstem Fluxo-floema* (2010), e nele o pesquisador afirma que “a escrita ficcio-

nal de Hilda Hilst constitui-se de um movimento metanarrativo, pois seus narradores-atores, de primeira pessoa protagonista, executam simultaneamente discurso e narrativa, numa simbiose manifesta de objetividade e subjetividade” (DIAS, 2010, p.55). Por meio da reflexão de teorias sobre o autor e a narrativa, Dias (2010, p.50) aponta que há em Hilst “o jogo especular autor/narrador. Na tentativa de investigar seu ofício de escritora, Hilst destila verbosamente através de seus personagens a construção processual da escrita”.

Embora muitas pesquisas a respeito de Hilda Hilst sejam feitas através das relações entre autor e obra, a escritora, em diversos momentos de sua trajetória na literatura, buscou transfigurar sua face, a fim de lançar as aflições em seu processo de escrita e cambiar o gesto autoral e a voz narrativa. Tais aproximações a meu ver, seriam mais instigantes se feitas por meio da escritura e nela o *biografema*<sup>2</sup>, tal como a tese de Ludmilla Zago Andrade, intitulada *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst* (2011).

Em três das cinco partes que compõem *Fluxo-Floema* (1970), *Fluxo*, *Osmo* e *Unicórnio*, “Hilda Hilst parece expor sua angústia do processo de escrita e ela o faz por meio de seus personagens-escritores” (DIAS, 2010, p.45). Ruiska é um escritor que vive sob a pressão de editores em *Fluxo*, primeiro texto do livro, mas que, em contrapartida, deseja escrever sobre algo que está dentro, sobre algo que lhe escapa. Ruiska quer escrever sobre o desejo de escrever: “A palavra, anão, vê bem, se eu digo amor, o que é sentes? Uma coisa no peito, quente. E se tu dizes, sem que te perguntem, sinto uma coisa no peito, um quente, as gentes te dirão que é o amor o que sentes?” (HILST, 1970, p.57).

Dias (2010, p.52), além disso, propõe a aplicação do conceito de autor-implícito na obra de Hilst, uma vez que o leitor hilstiano busca “montar um caleidoscópio do rosto autoral”, e a autora reveste-se de máscaras para atuar em seu jogo de deixar ou não ser vista. No artigo *Máscaras Mortuárias em Hilda Hilst* (2010), Rodrigo Santos de Oliveira evidencia o uso recorrente do duplo, do devir-animal, da máscara em *Da morte. Odes Mínimas* (1979), os quais esboçam figurações do eu-lírico que encara as indagações e prenúncios da morte. Ambos pesquisadores, assim como Edson da Costa Duarte, autor da tese *Hilda Hilst: economias estéticas* (2006), apontam que há na poesia, bem como na prosa de Hilst, traços que dramatizam sua escrita. Dias (2010, p.57) conclui que a narrativa hilstiana “opera por processos dialógicos, como numa encenação teatral, cujos espectadores são os leitores, chamados pelo discurso em vários momentos”, do mesmo modo que Oliveira (2010) observa na poesia da autora:

---

2 Em uma passagem, no Prefácio a *Sade, Fourier, Loyola* (1971), que se tornou célebre, Barthes (2005a, p. XVII), diz: “Se eu fosse escritor, e morto, como eu gostaria de que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amical e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: alguns ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”.

O advento da máscara por meio da alegoria poética é pertinente, pois, conforme ressaltou Edson da Costa Duarte (2006) *a poesia hilstiana compreendida entre 1974-1995 é fundamentada pela encenação dramática, tentativa intrínseca de diálogo com o interlocutor discursivamente mascarado* (amor, morte, erotismo, Deus e loucura). Observação de grande valia, uma vez que a poeta escreveu sua dramaturgia em fins dos anos 60 e, possivelmente, alguns resíduos desse trabalho adquiriram outros matizes e significações sob o viés da poesia. (OLIVEIRA, 2010, p.5) (grifo meu)

Parece-me evidente que há um jogo teatral no afrontamento e também na sensibilização da narrativa de Hilst diante de seus leitores. Entretanto, a tentativa de diálogo com eles não me é suficiente para considerar que ali há uma encenação dramática, principalmente se for considerar as teorias teatrais sobre a ação dramática. Contudo, como aqui meu objetivo não é o de definição de conceitos, faço as considerações acima, a fim de contemplar parte da extensa fortuna crítica da autora e, assim, dar continuidade às considerações sobre a *teatralidade* que, em Hilst, percebo.

Barthes (2004, p.291) destaca que “a literatura tem como matéria a categoria geral da linguagem; para fazer-se, não somente ela tem de matar o que a gerou, mas, ainda, para esse assassinato, não tem outro instrumento à sua disposição que não seja essa mesma linguagem que deve destruir.” Hilst volta-se para a escrita para fraturar não apenas a sintaxe textual, mas também o percurso desenvolvido por seus leitores. É praticamente impossível ler Hilst e não ser afetado ao ponto de querer nunca mais a ler ou ler até se desgastar, até que seu dizer dilacerado esteja amalgamado com o do leitor. Isso tudo porque as palavras hilstianas não são resultados de uma *escrevença* (termo barthesiano), porém rastros da escritura em sua *teatralidade*, a qual impele movimentos e deslocamentos, pois se constrói pelo afeto, pelo desejo – vias pelas quais não se pode passar incólume. Por assim ser, identifico na literatura de Hilda o que Blanchot denomina *experiência-limite*:

A experiência-limite é a resposta que encontro *querer-movero* homem quando decidi se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença. [...] Experiência que não é um acontecimento vivido, muito menos um estado de nós mesmos: no máximo a experiência-limite onde talvez os limites caem e que só nos alcança no limite, quando, tendo todo o futuro se

tornado presente, pela resolução do Sim decisivo, afirma-se a ascendência sobre a qual não há mais domínio. Experiência da não-experiência. Desvio de todo visível e do todo invisível. (BLANCHOT, 2007, p.185-193-4)

A *teatralidade* na literatura de Hilst pode ser estabelecida pelo teor transgressor de suas palavras que fazem o leitor, ao pausar a leitura ou constituir desfechos nela, ser arremessado às aporias do humano, da literatura, da existência e da própria linguagem. Sua teatralidade se faz presente na textualidade e além dela: por meio das formas que a autora encontrou em se fazer múltipla, e nos trânsitos híbridos e heterogêneos a que o leitor conduz o texto de Hilst. A percepção da teatralidade, como é proposta neste artigo, se dá através da dispersão, cujo processo acontece a partir de *doquerer-mover*<sup>3</sup>, configurado no texto literário da autora e nos caminhos que o leitor percorre até ele. Nesse sentido, ela é disposta por meio de um *gesto de liberdade* na e através da literatura, o qual se torna possível a partir dos deslocamentos teóricos e das relações com outras artes, tendo em vista o anseio pela pluralidade de dispositivos que operam a significação e os sentidos do literário.

Em um conhecido artigo intitulado *O teatro de Baudelaire* (1964), Barthes dispõe sua definição de teatralidade: “O que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1977, p.58). Para ele, “a teatralidade de Baudelaire está animada pela mesma força de fuga: ela difunde-se por toda parte onde a não esperamos” (Ibidem, 1977, p.61). Nesse sentido, para dizer escritura a partir de Barthes é preciso também alçar a teatralidade e o desejo – elementos que a animam e a provocam, o primeiro por uma aspiração mais próxima da (re)criação, e o segundo por um movimento de resistência e entrega.

Na literatura, todo gesto procura, mais ou menos intensamente, o lugar em que as palavras encontram-se desestabilizadas pela fúria da linguagem. Palavra, gesto originário, gesto por vir, gesto de liberdade. A teatralidade na literatura é o percurso mudo da escritura pelos territórios onde as palavras ainda não ganharam forma, significado, sentido. Enquanto a língua em seus usos comuns geralmente sufoca a teatralidade, compreendendo-a como simples meio de comunicação, a escritura, isto é, a literatura, embrenha-se em cada singular gesto para se constituir. Todos os dispositivos a importam, e isso

---

3 Abordagem teórica desenvolvida no artigo *Um Desejo de Movimento: Encontro de Barthes e Hilst* (2012), publicado no XX Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Saberes Indisciplinados. Disponível em: <<http://wwlivros.com.br/Vcolóquio/artigos/CamilaAlexandrini.pdf>> Acesso em 04 de março de 2015.

porque ela deseja. Desejar a faz eternamente inquieta, insatisfeita, incompleta. A morada do desejo, bem como das palavras, são os não-lugares, ou melhor, o deslocamento contínuo até eles e advindo deles.

Segundo Barthes (2005b, p.9), “não pode haver *Vita Nova* (parece-me) que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita”. De tal forma, teatral é ação física de uma mão que, ansiosamente após o desejo de ser alguém, de ser palavra, não suporta as páginas em branco; *teatralidade* é o gesto que ocorre entre, escapando-se de uma dada materialidade, e que pode desencadear o teatral e o textual, bem como outras práticas. *Teatralidade* é o impulso da vida nova que surge através da linguagem, é o salto.

Literatura, um inteiro que se esboça, um interior sem fundo, uma totalidade em sua fragmentação. “Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis” (BLANCHOT, 2005, p.298).

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. O teatro de Baudelaire. In: *Ensaaios Críticos*. Lisboa: 70, 1977, p.57-66.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *A preparação do romance I: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita 2*. São Paulo: Escuta, 2007.
- CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Reduchamp* (texto de Augusto de Campos e Iconogramas de Julio Plaza.) 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2009.
- DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*. São Paulo: Annablume, 2010.
- DUARTE, Edson da Costa. *Hilda Hilst: economias estéticas*. [Tese de doutorado] Florianópolis, SC: UFSC, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88269/230671.pdf?sequence=1>> Acesso em 04 de março de 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea*. In: Revista Repertório. Salvador, n. 16, 2011, p.11-23.
- \_\_\_\_\_. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teatralidade e textualidade: a relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo*. In: Artefilosofia, Ouro Pre-

to: n.7, 2009, p.167-174. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag\\_167.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_167.pdf)> Acesso em 04 de março de 2015.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

HILST, Hilda. Um diálogo com Hilda Hilst. In: COELHO, Nelly Novaes. *Feminino Singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

\_\_\_\_\_. *Rútilo Nada*. São Paulo: Pontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Da morte. Odes Mínimas*. São Paulo: Globo, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Estar Sendo. Ter sido*. 2ªed. São Paulo: Globo, 2006.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. Teatro pós-dramático e teatro político. In: *Sala Preta*. Revista do Departamento de Artes Cênicas, São Paulo, ECA/SP, n.3, 2003, p.9-19.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Máscaras Mortuárias em Hilda Hilst. In: *Criação e Crítica*, São Paulo: n.5, 2010, p. 5-15. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46806>> Acesso em 04 de março de 2015.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. 4ªed. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires Septentrion, 2007.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

ZAGO, Ludmilla Andrade. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. [Tese de Doutorado] Belo Horizonte, UFMG, 2011. Disponível em:

<[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese\\_lud\\_completa.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese_lud_completa.pdf?sequence=1)> Acesso em 04 de março de 2015.

## MARCAS SUBALTERNAS: CORPO E SUBJETIVIDADE EM CAROLINA MARIA DE JESUS

SUBALTERN BRANDS: BODY AND SUBJECTIVITY IN CAROLINA MARIA DE JESUS

Carla Lavorati<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste estudo é analisar a obra *Quarto de Despejo*, de autoria de Carolina Maria de Jesus, escritora brasileira que viveu e escreveu de modo marginal. Conhecida mundialmente após a publicação do livro diário citado acima, a autora tem uma escrita marcada pelo tom de denúncia social, pois sua prosa movimentada representa as mazelas que atingem os indivíduos, como a pobreza, o preconceito, a violência, etc. Levando em consideração essa característica, a análise terá como foco as marcas de subalternidade encontrada na narrativa, com atenção especial para seus desdobramentos nas representações relacionadas ao corpo, classe e gênero. Como suporte teórico para aprofundamento das reflexões foram retomados autores como Landowski (2002), Zigmunt Bauman (1999), Simone de Beauvoir (1980), Margarteh Rago (2004).

**PALAVRAS CHAVE:** Alteridade, marginalização, subalternidade.

**ABSTRACT:** The objective of this study is to analyze the work room Eviction, Carolina Maria de Jesus authoring, Brazilian writer who lived and wrote marginally. Known worldwide after the publication of the diary book quoted above, the author has written marked by social denunciation tone because his prose moves representations about the ills that affect individuals, such as poverty, prejudice, violence, etc. Taking into account this feature, the analysis will focus on the marks of inferiority found in the narrative, with special attention to its development in representations concerning the body, class and gender. As theoretical support for depth reflections resumed authors as Landowski (2002), Zigmunt Bauman (1999), Simone de Beauvoir (1980), Margarteh Rago (2004).

**KEYWORDS:** Alterity, marginalization, subalternity.

Carolina Maria de Jesus, brasileira, negra, mineira de Sacramento, nascida em 1914, ficou conhecida no Brasil e no mundo após a publicação de seu

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Bolsista Capes/CNPq; início em março de 2014. E integrante do grupo de pesquisa Literatura e Autoritarismo, coordenado pela professora Dra. Rosani Ketzer Umbach. Endereço postal da autora: Rua Doutor Pantaleão, 200. Edifício Senzala, apto 404. Centro; Santa Maria –RS. Endereço eletrônico: ca\_lavorati@yahoo.com.br

livro diário *Quarto de Despejo*, em 1960. Adjetivada por estudiosos como Joel Silveira (2009) como a escritora improvável, Carolina Maria de Jesus, escreve sobre os dramas da vida na pobreza, do cotidiano marginalizado, das misérias humanas. Moradora da extinta favela do Canindé na cidade de São Paulo, Carolina Maria de Jesus, surge como um objeto estranhando - na expressão da pesquisadora Germana Henrique Pereira de Sousa - pois “[...] problematiza a literatura e, por seu intermédio, também a sociedade, ao representar a tensão entre o alto e o baixo, o livro e o lixo, a figura do escritor e a favelada” (SOUSA, 2012, p. 20). Nesse sentido, a escritora pode ser pensada como uma artista que produz e é produzida nas margens da sociedade, da economia, da educação e da cultura do país. Um objeto “estranhado” por deter o poder da palavra num meio social de iletrados e também, uma “estranha” fora dos limites da favela, destoante que é dos padrões e valores da elite letrada.

No livro *Quarto de Despejo* (1960), e mesmo em outras obras publicadas como o *Diário de Bitita* (1982), *Pedaços da Fome* (1963), *Casa de Alvenaria* (1961) e *Provérbios* (1963); encontramos as marcas do lugar marginal ocupado por Carolina Maria de Jesus dentro do cenário sociocultural do país, são representações construídas com admirável força simbólica e potencial estético, o que torna a escritura de Carolina, um espaço de tensionamento da própria linguagem e das relações entre poder e o saber que a envolvem, Essa marginalização foi sentida em todo o percurso da sua vida, pois no jogo das relações sociais, Carolina, carregou estampada na pele negra, no corpo feminino e nas roupas desgastadas as marcas da alteridade que compunham sua própria identidade. Portanto, o objetivo é analisar, principalmente, como o corpo e a subjetividade - e dentro dele os desdobramentos de classe e gênero - são representados em sua obra *Quarto de Despejo*, para observar como essa temática é problematizada e quais as relações estabelecidas entre identidade/alteridade. Como suporte teórico recorreremos às reflexões de: Landowski (2002), Zigmunt Bauman (1999), Simone de Beauvoir (1980), Margarteh Rago (2004).

### ***Poética da presença em Carolina: identidade/alteridade***

Carolina Maria de Jesus viveu, escreveu, compôs e cantou de modo dissonante. Ocupou as margens do sistema literário como escritora; da economia como pobre; da dinâmica da dominação como mulher, negra e mãe solteira. As anotações do seu diário, suas músicas, seus poemas e provérbios, são manifestações do seu lugar marginal. Suas produções compõem um vasto material de denúncia social, retrato da desigualdade social e pobreza que atinge grande parcela da população brasileira. As representações narrativas na obra de Carolina de Jesus têm uma força literária, que mesmo surgindo em

condições imprevisíveis, num meio de “pobreza” cultural, não deixam de carregar a força expressiva da voz do *outro* em relação ao *mesmo*.

Por isso, pensamos na escritora Carolina Maria de Jesus e na sua produção, sob o símbolo dissonante, posto que ela foi em vida e é em sua obra o que destoa, o reverso da moeda, o lado em desvantagem, o outro do discurso do poder, o lado marginal da cultura e do consumo. Essa marginalização foi sentida em todo o percurso da sua vida antes do sucesso do diário *Quarto de Despejo*, como anônima, como após a obtenção de reconhecimento mundial. Pois no jogo das relações sociais, Carolina, carregou estampada na pele negra, no corpo feminino e nas roupas desgastadas as marcas da alteridade que compunham sua própria identidade, como é possível observar no trecho a seguir; “A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. [...] A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é minha pele. Preto é o lugar onde eu moro” (JESUS, 2007, p. 160)

Carolina Maria de Jesus, expressa em suas obras, as experiências vividas enquanto morava na antiga favela do Canindé e também os dramas que viveu posteriormente à fama, sempre retomando temas como: injustiça, pobreza, discriminação. Em suas narrativas, as representações relacionadas ao corpo, a classe social e ao gênero são frequentes, o que torna evidente as diferentes formas de preconceito que sofria, apresentando contornos de uma subjetividade que esbarra, em todos os momentos, na própria experiência existencial.

Pensei nas palavras da mulher do Policarpo que disse que quando passa perto de mim eu estou fedendo bacalhau. Disse-lhe que eu trabalho muito que havia carregado mais de 100 quilos de papel e estava fazendo calor. E corpo humano não presta. Quem trabalha como eu tem que feder. (JESUS, 1960, p. 131)

No entanto, é recorrente na narrativa momentos de afirmação identitária, onde a escritora reforça o orgulho que tem de ser quem é, num instinto de “urso” como define Landowski (2002) ao referir-se aos grupos que são resistentes ao processos de aculturação e assimilação pelo grupo dominante, conforme conferimosem trechos como “[...] adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo negro mais educado do que o cabelo de branco” (JESUS, 1960, p. 98). Ainda assim, são muitas as passagens que expõem o drama vivido pela escritora, que sente-se deslocada tanto no ambiente da favela, como nos espaços públicos e privados do centro da cidade, como fica evidente no seguinte fragmento:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na

sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS,1960, p. 37)

Nesse trecho fica evidente que as marcas de alteridade se dão pelas relações que a personagem estabelece no interior da sociedade do consumo, que de modo geral exige dos indivíduos um papel de consumidores ativos. Carolina Maria de Jesus, como catadora de papel e moradora da favela, está obviamente nas margens do capitalismo, e isso se dá de modo tão extremo, que sua luta diária é para garantir o elemento da subsistência: a alimentação. Suas privações de consumo marcam seu lugar na pirâmide social, o lugar destinado ao vagabundo, ao marginal. Suas roupas velhas, seus pés descalços, seu corpo sujo, tudo compõe aspectos do lugar de segregação vivido pela escritora. Portanto, as marcas corporais do descompasso com o consumo são as marcas que a própria Carolina de Jesus carregou consigo. Nesse caso, o tom autobiográfico da narrativa não afeta a força expressiva dessas representações, o seu potencial de alçar voos maiores e estender-se para uma representação que comunga com as misérias de milhões de brasileiros que vivem abaixo da linha da pobreza.

A respeito da marginalização na sociedade do consumo, retomamos as reflexões de Zigmunt Bauman (1999) quando fala sobre a segregação produzida pelo sistema capitalista em relação aos indivíduos que não movimentam as engrenagens do sistema de compra e venda. Ao refletir sobre o assunto Bauman afirma: “As cidades contemporâneas são locais de um ‘apartheid ao avesso’; os que podem ter acesso a isso abandonam a sujeira e pobreza das regiões onde estão presos aqueles que não têm como se mudar.” (BAUMAN, 1999, p.94). Ou seja, quem tem dinheiro pode manter-se globalmente móvel, curtir as cidades, desfrutar do passeio, contemplar a viagem, consumir e se identificar. Trata-se de um quadro de exclusão, onde as subclasses são marginalizadas, sofrendo fortes retaliações do sistema capitalista, já que são pessoas que não colaboram com o bom funcionamento da economia, e que pode ser observado, de modo objetivo e direto, num tom confessional, na seguinte excerto do diário “Quarto de despejo”: “No sexto andar o senhor que penetrou no elevador olhou-me com repugnância. Já estou familiarizada com esses olhares. Não entristeço. [...] O homem estava bem vestido. Eu andava descalça. Não estava em condições de andar no elevador” (JESUS, 1960, p. 108)

Conforme Bauman (1999), poderíamos dizer, portanto, que existe na sociedade contemporânea toda uma população excedente, “o lixo humano”, refugos do projeto capitalista para quem a vida assume conotações de sobrevivência. Criou-se, portanto, um mundo para poucos, que cada vez mais exclui todas as pessoas que não se encaixam no projeto consumista, não por que essas

peças não tenham vontade de ascender socialmente, mas porque são jogadas à margem, recusadas, impossibilitadas de entrar. Assim, reforçamos o tom de denúncia encontrado em vários momentos da narrativa, como no seguinte trecho: “Pedi ao jornaleiro para ajudar-me a por o saco nas costas, que o dia que eu estivesse limpa eu lhe dava um abraço. Ele sorriu e disse-me: - Então sei que vou morrer sem receber o teu abraço, porque você nunca está limpa. (JESUS, 1960, p. 108). Assim, Carolina Maria de Jesus, representa, por meio de relatos de sua vida, a condensação de vários preconceitos e misérias, que atingem considerável parcela da sociedade, que vive discriminada e excluída, do que é considerado centro, elite, cultura.

Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: - É pena você se preta. Esquecendo eles que eu adora minha pela negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho cabelo de negro mais iducado do que cabelo de branco. Porque o cabelo de pretp onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco. É só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existem reencarnações, eu quero voltar sempre preta. (JESUS,1960)

Contudo, Carolina Maria de Jesus não se calou, insistiu em ganhar voz na sociedade e também rompeu com as regras da sociedade patriarcal ao viver como mãe solteira e ao recusar ser dominada. Nesse sentido, observar as representações pela perspectiva feminina é por outro lado, investigar a sociedade pelos seus cantos obscuros, pelas margens<sup>2</sup>, pelos que não têm o direito de falar, sendo apenas falados pelo discurso do *mesmo*, como foram e são muitas mulheres. Como deixa claro Simone Beauvoir em sua conhecida afirmação, “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9), o que percebemos ao longo da História, é que a mulher foi sendo carregada de significações que tinham como base a crença da existência de uma essência natural do ser feminino, de um condicionamento biológico que a determina como mulher, relegando-a, constantemente, ao espaço privado e às obrigações da maternidade, numa subordinação entendida como natural e irrefutável. Por esse motivo, é importante ser levado em consideração o contexto em que estão inseridas determinadas noções sobre o homem e como determinadas práticas e discursos são excluídos, silenciados em uma dada temporalidade.

Carolina Maria de Jesus provoca a reflexão. Sua vida preterida e sua obra dissonante exigem de seus leitores um reexame das práticas e discursos

---

2 Nesse sentido, o que se pretende nos estudos de gênero não é inverter o centro pela margem, mas sim fazer-se notar que os gêneros são construídos em cima de categorias forjadas socialmente, e que, portanto, homens e mulheres não apresentam uma essência que os definem e os separam, mas sim redutos que os (en)gendram, por práticas e representações cotidianas construídas e mediadas pelos indivíduos detentores do poder simbólico.

que os definem, e que usados para posicioná-los diante do mundo na dinâmica do cotidiano. Sobreposta de dissonâncias, a obra de Carolina Maria de Jesus, funciona como ruído bagunçando toda a superficial harmonia, abalando e inquietando a própria identidade dos leitores. A obra de Carolina Maria de Jesus chega para desarmonizar as estruturas que justificam os pensamentos estruturados, a visão sobre o *outro* e sobre *nós mesmos*. Suas obras abalam, inclusive, a própria estrutura da cultura e dos valores literários, visto que põe “em xeque” as relações de poder que envolvem o saber e que definem quem tem a autoridade de falar, deixando todo o “resto”, impotente, esquecido, no silêncio.

Carolina Maria de Jesus superou esse “pôr em silêncio”, mas não sem sofrer os preconceitos de classe, raça e gênero. Como mulher, luta por sua independência, autonomia e consciência de escolha. Era rainha de sua vida e não admitia os mandos e desmandos de qualquer homem, nem como marido, nem como amigo. Sua personalidade forte marca toda sua obra e sua postura diante da vida prática. Ela rejeita as regras do jogo do patriarcado e vive segundo suas próprias ideias. As marcas desse posicionamento aparecem em várias passagens de sua obra, o que eleva Carolina Maria de Jesus a uma posição de mulher a frente de seu tempo.

É evidente que atualmente a problematização das questões de gênero se desenrolam em uma configuração social e histórica diferente da dos primeiros movimentos feministas e do tempo histórico que Carolina Maria de Jesus viveu. Grande parcela das mulheres atuais desfruta de avanços fundamentais como: o direito de atuar no espaço político, no mercado de trabalho, a independência financeira, entre outros. Mas, isso não significa que novas configurações, também problemáticas, se instaurem nesse contexto de “pós-feminismo”. Margareth Rago (2004), em um artigo sobre feminismo e subjetividade, utiliza o termo “pós-feminismo” (não para designar um fim, um período posterior às lutas sociais das mulheres), mas para pensar, justamente, nas diferentes configurações que surgem num novo contexto. Ainda é comum observarmos a discriminação, violência e humilhação que muitas mulheres sofrem, pois “Embora [...] um determinado patamar de aquisições foi estabelecido, as negociações de gênero ainda estão muito longe de se encerrarem” (RAGO, 2004, p. 282).

A cultura ocidental, como analisa Landowski (2002) tem em seu bojo a tendência a negar o diferente, colocar os valores do centro em relação de superioridade aos demais valores. A tendência, segundo Landowski (2002), é que o grupo dominante apenas aceite o *outro* como o proposta de assimilá-lo à medida que esse *outro* vai perdendo suas características e torna-se próximo ao *mesmo*. O que deixa claro que o movimento de assimilação é um modo de forçar o “diferente” a livrar-se daquilo que o configura como o *outro*. Portanto, uma estratégia que o grupo dominante emprega para manter sua identidade enquanto *mesmo* inabalada. Já na segregação - tal qual observamos na vida

e nas representações construídas pela escritora - o grupo excluído é tratado como o *outro* e a eles fica relegado apenas o lugar que já ocupa, que é a margem, não facilitando trocas e assimilações com o grupo de referência, tal como abordado por Landowski (2002) ao falar sobre os processos de disjunção<sup>3</sup>.

Carolina Maria de Jesus manteve-se segregada, um objeto estranhado, peça deslocada que era no interior da própria sociedade e da cultura letrada, como ressalta Germana Souza; “[ela] não acertou o passo porque não servia para ser teleguiada, para ser mercadoria” (SOUZA, 2012, p. 18). Mesmo diante de todas as dificuldades de ser sempre preterida e de pertencer às margens da cultura e do poder, Carolina Maria de Jesus, declara em seu diário “[...] adoro minha pele negra, e o meu cabelo rustico<sup>4</sup>. Eu até acho cabelo de negro mais iducado do que cabelo de branco. Se é que existem reencarnações, eu quero voltar sempre preta” (JESUS, 1960), o que faz da escritora e compositora um símbolo da alteridade e da força de sua trajetória identitária, que em muitos aspectos se aproxima do conceito de urso, tal qual se refere Landowski “[...] este solitário – louco ou gênio – a quem ninguém senão ele próprio pode indicar a direção a seguir e que, uma vez no caminho, não se desviará, haja o que houver, de sua própria trajetória” (2002, p. 38).

Nesse sentido, retomando Landowski (2002), é importante existir a consciência que “[...] o fato de o Outro ser ‘diferente’ não significa, necessariamente, que o seja no absoluto, mas que sua diferença é função do ponto de vista que se adota [...]” (LANDOWSKI, 2002, p. 14). Assim, Carolina Maria de Jesus, posiciona-se enquanto sujeito social e escritora, de modo crítico diante das relações entre o *mesmo* e o *outro* na dinâmica da sociedade. Nesse sentido, Landowski aponta para a importância dessas formas de manifestações e “resistência” do *outro* em relação ao *mesmo*, como processos que são de embates culturais, rompimento ou manutenção de determinados valores no seio da sociedade. Assim, Landowski (2002) reforça que a relação entre o *eu* e o *outro* está relacionada à pressão que o grupo de referência impõe ao grupo minoritário, o que pode contribuir tanto para a assimilação do grupo minoritário mediante a perda de identidade, ou mesmo, exclusão, nos casos de não assimilação.

Segundo Landowski (2002), a identidade é construída pela diferença, ou seja, é na dinâmica entre o *eu* e o *outro* que se constrói identidade e alteridade, e é também nesse processo que se desdobram as práticas de enfrentamento sociocultural. Notamos que as fronteiras erigidas imaginariamente e justificadas de diversos modos, tratam-se apenas de marcações construídas pelas

---

3 Para Landowski (2002) a disjunção engloba processos de exclusão e segregação, que mantém o que não é assimilável separado do que é considerado bom pelo Sr. *Todo Mundo*, pois a diferença do *outro* pode ameaçar a própria estabilidade do *mesmo*.

4 Preservamos os erros gramaticais da escrita de Carolina Maria de Jesus, mantendo a busca por uma fidedignidade a sua linguagem.

leituras simbólicas que são feitas das percepções projetadas pelo mundo empírico. Nesse caso, é importante pensar a dinâmica identidade/alteridade como um processo de positividade, “[...] como uma nova dimensão da busca de si [...] um querer estar – estar com o outro, no andamento do outro – substitui a certeza adquirida, estática, e solipsista, de ser si mesmo” (LANDOWSKI, 2002, p. XII). Portanto, as relações intersubjetivas não devem ser abordadas como um processo de enfrentamento, no qual uma identidade é colocada em face de outra, numa postura de combate, principalmente por que:

Acabam então as certezas de um Nós pleno, imóvel, transparente e satisfeito consigo mesmo e começa, em compensação, o questionamento de um *Nós* inquieto, em construção, em busca de si mesmo em sua relação com o outro. Em vez de se acharem determinadas por antecipação, as relações intersubjetivas terão, a partir desse momento, de ser constantemente redefinidas na própria medida em que o estatuto dos sujeitos estará como perpetuamente em devir. (LANDOWSKI, 2002, p. 27)

Essa postura crítica de olhar para o *outro* enquanto uma faceta do movimento identitário, na compreensão de sujeitos sociais de ação e presentificação, diariamente, redimensiona as reflexões sobre as relações intersubjetivas, pois ao se desconstruir as “verdades” erigidas para sustentar o *Sr Todo Mundo*<sup>5</sup>, ao descortinar sua falsa racionalidade e pensar nas motivações passionais que o movem, é possível lançar novas possibilidades de compreensão dos enfrentamentos simbólicos que tomam corpo nos embates sociais, um olhar de positividade para a dinâmica identidade/alteridade. Nesse sentido, o questionamento dos valores defendidos em prol de uma pureza original é colocado em pauta, principalmente, por debates produzidos no interior das discussões acadêmicas, na incorporação das produções marginais e de minoria social como objeto de reflexão. A obra de Carolina Maria de Jesus causou, principalmente na época de seu lançamento, muitas controvérsias e acusações - que retirava da escritora a autoria da obra - o que deixou claro o preconceito que se dirigia ao olhar do *mesmo* para o *outro*, um olhar debilitado que não acredita no potencial artístico de uma mulher negra e favelada.

No Brasil, a escritora sofreu silenciamento velado que a deixou sem força representativa, no limbo. O próprio contexto histórico da censura da

---

5 Expressão utilizada por Landowski (2002) ao referir-se aos valores cultivados pela ideologia dominante, ao “[...] conjunto de proposta e comportamentos que se pretendem inteiramente baseados na razão, com a exclusão de toda a consideração passional” (p. 8). Nesse sentido, o semiótico, reflete que apesar do *Sr. Todo Mundo* quer parecer um “homem” sem ódio e preconceito, o que o move, em seu íntimo, é uma desenfreada passionalidade.

ditadura oferece respostas sobre o seu apagamento. À volta a cena cultural brasileira acontece de modo mais pontual a partir dos anos 90 do século XX, motivada pelos diferentes estudos acadêmicos, que produziram uma abertura crítica tal quais os estudos culturais e passaram a incorporar em suas análises obras não canônicas e escritores marginais. E, por isso, a referência em relação à obra e as músicas (que ainda são pouco conhecidas) de Carolina Maria de Jesus como escrita e canto de alteridade.

Como a própria escritora denunciou, foi sempre preterida, pois estava em desvantagem ao centro da cultura, do saber e do poder. E mesmo, sua escrita, para ganhar créditos, precisou ser prefaciada pelas palavras de alguém que representa o *mesmo* do discurso, para assim legitimar sua fala e autorizar sua voz. E nesse sentido, é possível observar a complexidade das relações interpessoais, pois, tanto por em silêncio como autorizar o sujeito a falar são marcas da atuação da ideologia e do embate político que delimita o que pode/deve circular. Felizmente, hoje, podemos enquanto leitores sentir as dissonâncias produzidas pela obra de Carolina Maria de Jesus, num movimento reflexivo de positividade, como sugerido por Landowski (2002), no qual o movimento do *outrocaminha* para uma possível completude de *nós mesmos*.

Assim, lutando diariamente pela sobrevivência, Carolina Maria de Jesus, encontrou no lixo e na vida na miséria mais que sujeira e humilhação, encontrou também material para seus “sonhos”, para seus registros como escritora. Uma inspiração vinda de alhures, do lugar improvável da criação, que é o quarto de despejo, a favela. Carolina Maria de Jesus sobreviveu a tudo isso, imortalizada que está em sua obra. Uma voz que não se calou e que hoje se faz ouvir, como uma expressão digna da resistência diária de uma escritora que vivia as margens do sistema.

### ***Considerações finais***

Carolina Maria de Jesus foi silenciada pelo contexto social da ditadura, mas também foi silenciada pela própria condição de desvantagem que vivia enquanto negra pobre, o que expõe as relações de poder em jogo na sociedade que delimitam o que pode/deve circular, possibilitando reflexões sobre as relações sociais. Portanto, pensando na possibilidade de lançar um novo olhar sobre a produção artística brasileira nosso estudo contempla a escritora improvável que foi Carolina Maria de Jesus.

Nesse sentido, salientamos a importância de diferentes narrativas que rompem com os lugares comuns dos discursos hegemônicos. Representações

---

6 Referimo-nos a mediação realizada pelo jornalista Audálio Dantes, editor dos diários de Carolina Maria de Jesus, e organização da obra *Quarto de Despejo*.

que venham a somar-se com as demais perspectivas sociais e que contribuam para um aperfeiçoamento no modo de entendermos e organizarmos as políticas de inclusão na sociedade. Dessa forma, quanto mais plural for a perspectiva lançada sobre os meios de aquisição de conhecimento, maiores são as possibilidades de aprimorar a maneira de ver, compreender e interagir com as trocas simbólicas que constituem os discursos na atualidade; evitando, assim, a articulação de mais discursos que recaiam no reducionismo e no reforço de preconceitos, pois a inserção de literaturas marginais nos debates acadêmicos têm contribuído para o alargamento dos limites do cânone e para o questionamento dos valores estéticos da arte, movimento necessário para que a dinâmica identidade/alteridade também se construa enquanto travessia.

## BIBLIOGRAFIA

- BAUMAN, Zigmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: 2. A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- RAGO, Margareth. A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade. *Verve*, n. 6, 2004, p. 279-296.
- SANTOS, Joel Rufino. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- SOUZA, Germana Henriques Pereira. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira lata*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

## AS RESSIGNIFICAÇÕES DO HUMANO NO MUNDO DISTÓPICO THE NEW MEANINGS OF "HUMAN" IN THE DYSTOPIAN UNIVERSE

Caroline Valada Becker<sup>1</sup>

*A fragilidade de todas as coisas finalmente revelada.*  
Cormac McCarthy

**RESUMO:** O cenário apresenta o colapso – não mais há sistemas econômico e político implementados, energia elétrica, alimentos ou segurança tornaram-se indisponíveis. Essa descrição esboça o universo distópico apresentado em duas narrativas pós-apocalípticas: um romance – *A estrada*, de Cormac McCarthy – e uma *graphic novel* – *The walkingdead*, do roteirista Robert Kirkman. Nesta, lemos o apocalipse zumbi; naquela, um romance contemporâneo, encontramos o (inexplicado) caos da natureza. Em ambas as narrativas, a relação fraterna entre pai e filho é tematizada e, inevitavelmente, influenciada pela lógica desse novo mundo. As personagens, experienciando as novas regras sociais, buscam sobreviver e, dessa forma, ressignificam a condição humana. Para Hannah Arendt (2007), a categoria “humano” é definida como uma condição cujos eixos essenciais são o labor, o trabalho e a ação. Em um mundo pós-apocalíptico, baseado em novas dinâmicas sociais, tais definições ainda são pertinentes? Nas obras ficcionais selecionadas, o que define a condição humana? Além de apresentar a poética da destruição delineada nessas duas obras, este artigo pretende analisar, a partir da figuração das personagens, o conceito de humano engendrado nas narrativas, verificando, em especial, qual legado – isto é, quais ensinamentos – os pais desejam deixar para seus filhos.

**PALAVRAS-CHAVE:** distopia, humano, relações fraternas.

**ABSTRACT:** The scenario shows the collapse – there is no more economic or political system, electrical energy, safety, or food. This description outlines the dystopian universe presented in two post-apocalyptic narratives: a novel – *The Road*, by Cormac McCarthy – and a *graphic novel* – *The Walking Dead*, by screenwriter Robert Kirkman. In the latter, we read the zombie apocalypse; in the former, a contemporary novel, we find the (inexplicable) chaos in nature. Both narratives bring the theme of the fraternal relationship between father and son, which is inevitably influenced by the logic of this new world. Characters try to survive experiencing the new social rules and, through this, start

---

<sup>1</sup> Caroline Valada Becker é licenciada em LETRAS pela UFRGS, mestre em Teoria da Literatura e doutoranda em Teoria da Literatura pela PUCRS (bolsista CNPq).

giving a new meaning to human condition. Hannah Arendt (2007) defines the category “human” as a condition formed by three essential axes: labor, work and action. In a post-apocalyptic world, based on new social dynamics, are such definitions still relevant? What defines the human condition on the two selected works? Besides showing the poetics of destruction outlined in these two works, this article analyzes the concept of human conceived in the narratives, from the characters’ figuration. The article verifies especially what legacy – that is, what teachings – parents wish to leave to their children.

**KEY WORDS:** dystopia, human, fraternal relationships.

### *A paisagem e o estado das coisas*

A imagem da estrada evoca a ideia de travessia, ou seja, um espaço de passagem e de não pertencimento; a estrada implica movimento, a ação de “direcionar-se”, sugerindo, assim, um “ainda não”, um “quase lá”. A estrada carrega a imagem do percurso, um trajeto que nos leva de um ponto a outro – quase como uma utopia, que nos leva do presente (realidade concreta) a um futuro (imaginado e projetado a partir de desejos). As utopias, entretanto, podem inverter-se e, ao invés de idílios, apresentar pesadelos (Cf. SZACHI, 1972, p. 111). A estrada, então, pode tornar-se uma imagem negativa quando não vislumbramos seu fim; se a estrada não leva a lugar algum, se ela não significa encaminhar-se para algo, torna-se infértil, uma vez que o trajeto não apresenta “para onde”. Viver, dia após dia, a (e na) estrada remete-nos à ideia de suspensão, quase como um tempo que não se concretiza e apresenta-se como um eterno “por vir”. É nesse movimento incessante que vivem as personagens pai e filho (não-nomeadas) de *A estrada*, romance escrito por Cormac McCarthy, e as personagens pai e filho – Rick e Carl – da *graphic novel The walkingdead*, roteirizada por Robert Kirkman e adaptada para a série de mesmo nome.

Em ambas as narrativas, a organização social pulverizou-se devido a causas concretas, porém inexplicadas. Em *The Walkingdead*, os zumbis são, de fato, uma ameaça e causaram o desequilíbrio social; entretanto, aos poucos, verificamos que esses “monstros”, na verdade, provocam tantos problemas quanto outros grupos de sobreviventes (muitas vezes violentos), afinal, todos estão à procura de alimentos e de estabilidade<sup>2</sup>. Em *A estrada*, a natureza modificou-se e reconfigurou o ambiente incitando, também, muitas mortes e desequilíbrio social. Sendo assim, os problemas enfrentados pelas personagens assemelham-se, uma vez que o colapso, ainda que apresente motivações distintas, provoca

---

<sup>2</sup> Interessante é abordarmos os zumbis como uma ameaça à saúde, um vírus (aliás, na série de televisão, esta é a perspectiva: todos estão infectados). Os zumbis como um vírus podem ser associados a muitas obras classificadas como ficção científica, entre elas, *Earth abides* (1949), de Georg R. Stewart.

consequências semelhantes. O cotidiano desses sujeitos sintetiza-se na busca da sobrevivência: procurar alimentos (principalmente água) e um local para instalar-se; proteger-se da violência incitada pela natureza (frio, tempestades ou os zumbis<sup>3</sup>) e por seres humanos violentos, muitas vezes canibais. Estar na estrada significa, pois, a busca da sobrevivência.

A utopia, desde a obra de Thomas More<sup>4</sup>, enuncia projeções positivas, tendo em vista o lugar social e histórico vivido pelo escritor que apresenta tais pensamentos utópicos; a distopia, por sua vez, também se relacionando com a sociedade que circunda o autor no momento da criação, e tece críticas à sociedade, algo como visões negativas (e verossímeis) dos aspectos políticos e sociais – eles ganham, muitas vezes, um tom de exagero na elaboração estética. Seguindo essa perspectiva teórica, o colapso das sociedades, nessas duas narrativas pós-apocalípticas, apresenta, então, uma imagem potencializados problemas inerentes ao nosso tempo – ao tempo social e histórico dos criadores das obras em análise, ou seja, nossa contemporaneidade. O apocalipse apresentado por elas, como disse anteriormente, concretiza-se a partir de motivações distintas, mas as consequências assemelham-se e convidamo leitor a analisar (e perceber) os problemas da nossa sociedade – os quais foram, na ficção, apresentados como um espelho invertido da realidade.

Os pesquisadores Rafaella Baccollini e Tom Moylan, no texto “Dystopia and histories” (introdução ao livro *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*), nomeiam esse trânsito entre ficção e mundo concreto como a presença de uma “imaginação distópica” (Cf. BACCOLLI e MOYLAN, 2003, p. 1); segundo eles, esse perfil de ficção apresenta as preocupações éticas e políticas dos escritores, sugerindo os contornos de um tempo histórico e social; dessa forma, a arte “avisaria” aos receptores os potenciais problemas do mundo. Em síntese, como assinala Russel Jacoby na obra *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*, “As utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameçam a liberdade” (JACOBY, 2007, p. 40). Portanto, a luta pela sobrevivência, a finitude da natureza e o “comer a carne do outro” tornam-se alegorias do nosso tempo, sugerindo que tais características estão dissipados em nosso modo de viver.

As obras distópicas, em geral, utilizam o recurso *in media res*, ou seja, quando a narrativa principia, o caos já está instaurado. N<sup>a</sup> *estrada*, nas primeiras páginas, lemos uma descrição prosaica – o simples acordar – que apresenta a dimensão dos problemas enfrentados pelas personagens: “Quando ele

---

3 Obviamente, os zumbis não pertencem à natureza, mas podem ser analisados como elementos externos, componentes da paisagem.

4 Ou desde a era clássica e dos arquétipos cristãos, segundo Gregory Claeys (2013).

acordava na floresta no escuro e no frio da noite, estendia o braço para tocar a criança adormecida ao seu lado. Noites escuras para além da escuridão e **cada um dos dias mais cinzento do que o anterior**” (MCCARTHY, 2007, p. 7, grifo meu). Na série *The Walkingdead*, o protagonista Rick, depois de um acidente, acorda do coma e encontra o mundo invadido por zumbis.



Figura 1: Tendência in media res das narrativas distópicas e pós-apocalípticas – quando a narrativa principia, as personagens estão em meio ao caos. (1ª temporada, dvd 1, episódio 1, 21’9”)

Aos poucos, página após página ou cena após cena, nós, leitores e espectadores, compomos a paisagem local, delineando um cenário de destruição e de abandono:

Do outro lado do vale do rio a estrada atravessava uma região completamente queimada. Troncos de árvores carbonizados e sem galhos estendendo-se lado a lado. [...] Ele tirou o binóculo do carrinho e ficou parado na estrada e examinou de um lado a outro a planície lá embaixo onde a silhueta de uma cidade se erguia em meio ao cinza como um rascunho feito a carvão sobre a terra desolada. [...] A única coisa que se movia nas ruas era a cinza e o vento soprava. [...] Pequenos barcos de passeio meio afundados na água cinzenta. Estacas altas rio abaixo, quase indistintas na fuligem. (MCCARTHY, 2007, p. 11 e 24)

Enquanto no romance de McCarthy a natureza extinguiu-se e revoltou-se – houve queimadas, há muito frio e muita dificuldade para respirar, tornou-se impossível cultivar a terra para ter alimentos –, na série, os zumbis instauraram tanto a morte (devastaram comunidades e cidades) quanto o medo, provocando o desequilíbrio entre as relações humanas. Desdobramentos desse “estado das coisas”, presentes nas duas produções, são a violência e o canibalismo. O ato de devorar a carne humana – explicitado na imagem do zumbi – assume outras nuances (na série e no romance), contemplando outros níveis de complexidade, uma vez que, ao lado dos “monstros-zumbis”, nos deparamos com personagens que optam pelo canibalismo como meio de sobrevivência, sem hesitarem. Para os personagens pai e filho de McCarthy, o ato de comer a carne humana distingue os homens, e separa-os em “caras do

bem” e “caras do mal”. Este trecho anuncia as mediações das novas maneiras de relacionar-se: “Pessoas sentadas na calçada no nascer do dia meio imoladas e fumegando dentro de roupas. Como suicidas sectários malsucedidos. Outros viriam para ajuda-los. No intervalo de um ano houve incêndios nas serranias e cânticos insanos. Os gritos dos assassinos. Durante o dia os mortos empalados em estacas ao longo da estrada” (MCCARTHY, 2007, p. 31).

Nesta nova ordem, o canibalismo tornou-se frequente, como lemos nestas cenas: “Voltando ele encontrou os ossos e a pele empilhados juntos com pedras por cima. Uma poça de vísceras. Ele empurrou os ossos com a ponta do sapato. Pareciam ter sido cozidos. Nenhuma peça de roupa.” (MCCARTHY, 2007, p. 62); “Ele tinha visto tudo aquilo antes. Manchas de sangue coagulado no capim seco e rolos cinzentos de vísceras onde as pessoas mortas violentamente tinham sido estripadas e arrastadas para outro lugar. O muro adiante ostentava um friso de cabeças humanas, todas com rostos parecidos, secos e murchos com seu arreganhar teso de dentes e olhos afundados” (MCCARTHY, 2007, p. 77). O ser humano, dessa forma, é reduzido a alimento; sua carne e seu corpo são profanados. Em *The Walkingdead*, um lugar chamado “Terminus” anunciava-se, por meio de cartazes pelas ruas, como um local seguro, uma comunidade de sobreviventes; entretanto, os responsáveis pelo local recebiam pessoas para transformá-las em alimento:



Figura 2: A falácia de “Terminus”: canibalismo como meio de sobrevivência; na imagem, vemos restos de corpos humanos.  
(4ª temporada, dvd5, episódio 16, 35’52”)

### ***A condição humana em meio ao caos***

Se o ser humano é reduzido a alimento, se as relações sociais tornam-se ainda mais fragilizadas, se a violência rege as relações, se a natureza está debilitada, se a morte espregueira, se não há estabilidade e moradia, quais aspectos asseguram a condição humana? Nos mundos pós-apocalípticos, as personagens representam que condição humana? Ou, ainda, haveria uma relação de determinação entre o ser humano e o ambiente em que está inserido?

No livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, dois pesquisadores brasileiros, ao es-

tudarem os problemas climáticos, indicam duas categorias centrais para pensarmos a relação entre o ser humano e o (modificado) mundo à sua volta: de uma perspectiva, o “mundo sem nós”; de outra perspectiva, o “nós sem mundo” (2014, p. 34). As nomenclaturas sugerem de modo explícito definições e, para este artigo (como para os autores do livro referido), interessam os desdobramentos do conceito “nós sem mundo”, isto é, “uma humanidade desmundanizada ou desambientada, a subsistência de alguma forma de humanidade ou subjetividade após o fim do mundo” (DANOWSKI e CASTRO, 2014, p. 34) – ou melhor, após o fim do mundo como o conhecemos.

Se a paisagem modifica-se, a humanidade, enquanto categoria, também altera-se – “a humanidade após o fim do mundo pode ser vista como uma raça de super-homens cujo destino é o cosmos infinito, ou como um punhado de sobreviventes miseráveis em um planeta devastado” (DANOWSKI e CASTRO, 2014, p. 34). Esta última imagem sintetiza as personagens analisadas neste artigo, pois elas alegorizam a humanidade. Retornamos, assim, ao questionamento: que condição humana pulula desse “nós sem mundo”?

As palavras de Hannah Arendt, retiradas da obra *A condição humana*, são um pertinente caminho interpretativo: “O que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o caráter de condição da existência humana. [...] O impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante. A objetividade do mundo – o seu caráter de coisa ou de objeto – e a condição humana complementam-se uma à outra” (ARENDDT, 2003, p. 17). Em seguida, a pensadora analisa uma possibilidade de mudança radical da condição humana, o fato de vivermos em outro planeta, uma vez que implicaria viver sob condições inteiramente diferentes, e “o labor, o trabalho, a ação e, na verdade, até mesmo o pensamento como o conhecemos deixariam de ter sentido em tal eventualidade” (ARENDDT, 2003, p. 17).

Tanto *The Walkingdead* quanto *A estrada* apresentam um mundo modificado e, por isso, alteram, em muitas instâncias, as relações do ser humano com o meio que o circunda, contudo, algumas das suas especificidades (humanas) são mantidas. Vejamos as três atividades que compõem a “vitaactiva” e a condição humana, conceitos de Hannah Arendt. O *labor* relaciona-se ao processo biológico do corpo humano e suas necessidades, algo como o crescer e o morrer; o *trabalho*, por sua vez, é o meio pelo qual o ser humano cria um “mundo artificial”, são as suas ações no mundo; a *ação*, por fim, é uma atividade que se relaciona à pluralidade – portanto, ao coletivo – e, assim, à condição política, o viver como sinônimo de “estar entre os homens” (Cf. ARENDDT, 2003, p. 15). As personagens pai e filho das duas obras exercem ao menos duas das três atividades, pois os elementos biológicos (labor) e a convivência (ação) com o coletivo – ainda que a negando – são inevitáveis. Contudo, as ações des-

sas personagens, no mundo em que estão inseridos, são quase insignificantes, uma vez que a produção concreta está estagnada.

Com certeza, reflexões sobre a morte iminente e sobre as motivações para viver, tendo em vista a imprevisibilidade do mundo distópico, são recorrentes nas duas narrativas. Para Arendt, estas são as “condições mais gerais da existência humana: nascimento e morte” (ARENDR, 2003, p. 16), e os sentimentos das personagens oscilam entre o desejo de viver e o desejo de morrer. Em uma sequência da segunda temporada da série *The Walkingdead*, Lori, mãe de Carl e esposa de Rick, justifica sua negação do desejo de criar um filho em meio ao caos: por que ter um filho, indaga ela, “para que ele tenha essa vida? Para que ele veja mais gente se despedaçar na frente dele? [...] Para ele ter fome e medo no tempo que tem antes de... para ele correr, correr e correr... E mesmo se sobreviver, ele vai acabar como outro animal que não sabe nada além de sobreviver”(2ª temporada, dvd 1, episódio 3, 13’21”).



Figuras 3 e 4: A personagem Lori, mãe do jovem Carl, questiona as motivações para criar um filho. (2ª temporada, dvd 1, episódio 3, 13’21”)

N’A *estrada*, há uma cena bastante semelhante: a mulher, signo da maternidade, questiona os motivos pelos quais ainda se busca a sobrevivência; antes de fugir de casa – ou seja, antes de ir ao encontro da morte –, ela explica ao marido: “Mais cedo ou mais tarde vão nos pegar e nos matar. Vão me estuprar. Vão estuprá-lo. Vão nos estuprar e nos matar e comer e você não quer encarar isso.” (MCCARTHY, 2007, p. 50). E o narrador, em seguida, traz mais informações para o leitor:

Ela se foi e a frieza do gesto foi seu último presente. Usaria uma lasca de obsidiana. Ele mesmo lhe ensinara. Mais afiado do que o aço. A ponta com a espessura de um átomo. E ela estava certa. Não havia argumento. As centenas de noites em que eles tinham ficado sentados debatendo os prós e os contras da audestruição com a honestidade de filósofos acorrentados à parede de um hospício. Pela manhã o menino não disse nada em absoluto, e quando eles tinham guardado suas coisas e estavam prontos para por o pé na estrada ele se virou e olhou para o local de seu

acampamento lá atrás e disse: Ela foi embora não foi? E disse: Sim, foi.” (MCCARTHY, 2007, p. 51-2)

Em outro momento da narrativa, o filho explicita para o pai o seu desejo de morrer, sempre com poucas palavras, sempre de modo seco, como se a escassez do mundo e a dureza dos dias repercutisse diretamente na linguagem e no modo de se relacionar das pessoas:

[...] Você quer dizer que queria estar morto.  
É.  
Você não deve dizer isso.  
Mas eu queria.  
Não diga isso. É uma coisa ruim de se dizer.  
Não dá para evitar.  
Eu sei. Mas tem que evitar.  
Como é que eu faço isso?  
Não sei. (MCCARTHY, 2007, p. 49)

O discurso do pai, posteriormente, encontrará uma justificativa: manter-se vivo é continuar tentando, e essa é a postura dos “caras do bem” – “Isso é o que os caras do bem fazem. Eles continuam tentando. Não desistem.” (MCCARTHY, 2007, p. 114). Para o menino, é muito importante diferenciar os caras do bem e os caras do mal, estes identificados como saqueadores e canibais. Mantendo um tom de ingenuidade e de esperança – o signo da infância como algo da ordem da pureza –, o menino sempre pergunta ao pai se eles ainda são os caras do bem:

Nós ainda somos os caras do bem? ele disse.”  
Somos. Ainda somos os caras do bem.  
E sempre vamos ser.  
Está bem. (MCCARTHY, 2007, p. 67)

A dicotomia bem e mal remete-nos, agora, a uma questão moral que atravessa as duas obras: como reagir diante das ameaças humanas? Diante do estado das coisas, algumas atitudes são recorrentes: os zumbis, como animais, são exterminados; diante do colapsada natureza e sua condição cinza e infértil, tenta-se conviver e, quando necessário, fugir. E os humanos? O que se faz com os humanos que se comportam como “inimigos”, como canibais, como seres tão violentos quanto as bestas zumbis? Como proteger-se sem machucar as outras pessoas? Como esse jogo da sobrevivência e da ameaça se estabelece? Como essa (nova) coletividade é possível? Podemos retornar a um dos conceitos de Arendt: para ela, a condição humana refere-se à pluralidade (Cf. ARENDT, 2003, p. 15), sendo assim, relaciona-se ao coletivo, ao outro, ao semelhante.

Em *The Walkingdead*, essa é uma discussão reiterada ao longo dos episódios, mas irei destacar o primeiro momento em que ela se torna fundamental, pois suscita reações em Carl, o menino que cresce ao lado do pai. Trata-se de uma sequência em que, após serem atacados por outro grupo de sobreviventes, Rick auxilia um jovem que se feriu e, então, não sabe o que fazer com ele; se o soltar, ele poderá retornar e se vingar; se o matar, estará agindo de modo cruel. Vejamos a sequência:



Figuras 5 e 6: Em uma reunião, o grupo delibera acerca da sua conduta, isto é, como agir – eliminar um sujeito semelhante, um humano, ou não?  
(2ª temporada,dvd3, episódio 11, 29’52” e 31’13”)

Uma única pessoa do grupo de Rick, o senhor que vemos nas imagens acima, defende a impossibilidade de matarem o prisioneiro: “Então a resposta é matá-lo para prevenir um crime que talvez nunca cometa? Se fizermos isso, estamos dizendo que não há esperança. Não existem mais leis ou civilização. [...] É a vida de um jovem e merece mais do que cinco minutos de conversa” (2ª temporada,dvd3, episódio 11, 31’14”). A violência, nessa perspectiva, impossibilita a esperança, pois é como se, ao optar por matar o próximo, o grupo se tornasse “as pessoas do mal” – definição do menino d’A estrada. Para a personagem de *The walkingdead*, optar pela violência significa esquecer o elemento coletivo da sociedade, isto é, a condição humana da vida em comunidade referida por Arendt: “Se fizermos isso, as pessoas que fomos, o mundo que conhecemos acabou. E esse novo mundo é feio, é cruel. Apenas os mais fortes sobrevivem” (2ª temporada, dvd 3, episódio 11, 31’20”).



Figura 7: Diante da discussão moral enfrentada pelo grupo, a criança considera a morte do prisioneiro como a solução ideal. (2ª temporada,dvd 3, episódio 11, 35’56”)

O mais importante dessa sequência refere-se, como anunciei, à conduta do jovem Carl que, ao deparar-se com o pai prestes a executar o prisioneiro, apro-

va e incentiva a ação violenta. É nesse instante que Rick opta por não executar o jovem cativo, pois não quer ensinar ao seu filho, signo do (distópico) futuro, que a violência é a única possibilidade. Dessa forma, restaura-se a preocupação com o coletivo, com o outro; porém, essa instância está fragilizada e, à medida que o tempo passa (são cinco temporadas e o tempo da narrativa percorre alguns anos), essa postura enfraquece. Por exemplo, a ação de ajudar ao próximo, uma constante na conduta de Rick, extingue-se pouco a pouco, ainda que seja um desejo constante de seu filho – o jovem, depois de eventos como o descrito acima, cresce com o desejo de ajudar ao próximo – exatamente como a personagem-menino de Cormac. A cena abaixo sintetiza essa preocupação e as reações do pai:

Estou preocupado com aquele menininho.  
Eu sei. Mas ele vai ficar bem.  
A gente devia ir buscar ele, Papai. A gente podia pegar ele e trazer ele junto com a gente. A gente podia pegar ele e podia pegar o cachorro. O cachorro podia encontrar alguma coisa para comer.  
Não podemos.  
E eu daria para aquele menininho a metade da minha comida.  
Pare. Não podemos.  
Ele estava chorando outra vez. Mas e o menininho? ele soluçava. Mas e o menininho? (MCCARTHY, 2007, p. 47)

A postura do menino não-nomeado tem eco na postura do jovem Carl. Se na referida sequência narrativa anterior Carl considerava a execução de um humano a melhor solução para um problema, neste outro momento da narrativa, ele deseja intensamente ajudar um desconhecido que está em perigo. Vejamos os excertos:



Figura 8 e 9: Na floresta, Rick e Carl ouvem um pedido de socorro, mas não podem ajudar; o jovem fica decepcionado. (4ª temporada, dvd4, episódio 16, 43'28")

### ***A criança como signo utópico***

Mesmo imersos em dificuldades, mesmo sujeitos de um mundo emoldurado pela ausência – ausência de segurança, de alimentação, de moradia, de

comunidades estruturadas etc –, mesmo vivendo em busca da sobrevivência, as personagens crianças das obras em análise carregam esperança, a qual se traduz no desejo de ajudar ao próximo, mesmo que seja um desconhecido. Carl, o jovem da série *The Walkingdead*, assistiu às mudanças do mundo: dia após dia, percebeu o seu cotidiano prosaico desmoronar e novos hábitos e novas leis sociais emergirem; assim como o mundo à sua volta, o menino mudou, cresceu e amadureceu. A presença de seu pai, Rick – um líder –, foi essencial para estabelecer alguns princípios, alguns ensinamentos. Dessa forma, de uma postura assustada, o jovem passou a atitudes egoístas e violentas; por fim, depois de experienciar diversas situações, sua conduta, como vimos nas figuras 8 e 9, tornaram altruístas. O menino sem nome de *A estrada*, por sua vez, nasceu no mundo dilacerado; a única realidade que ele conhece é aquela que o circunda. Ele nunca saberá o que significam as nossas regras sociais capitalistas, a facilidade dos supermercados, a segurança de uma casa ou a comodidade da luz elétrica e da água encanada.

Interessante é perceber que esses dois jovens (um que assistiu à decadência da ordem social e outro que nasceu quando o caos estava instaurado) alimentam um desejo em comum: auxiliar aqueles que estão em perigo, preservar a vida do outro, além de preservar a sua vida. Os pais, nesse contexto, ora permitem que essa “bondade” seja a mediadora das relações, ora explicam que auxiliar o outro pode significar a morte deles. As regras desse novo mundo são outras, contudo, aparentemente, alguns princípios mantêm-se, entre eles, a inclinação ao próximo, à pluralidade e à sociabilidade, como sugeriu Arendt.

A postura desses jovens, esse altruísmo que emerge do caos, pode ser analisado como um indícioutópico na distopia. Em outras palavras, a distopia engendra traços utópicos? A análise de Fátima Vieira, pesquisadora portuguesa, indica-nos um caminho analítico:

Historically, the concept of utopia has been defined with regard to one of four characteristics: [...] (4) the desire for a better life, caused by a feeling of discontentment towards the society one lives in (utopia is then seen as a matter of attitude). This latter characteristic is no doubt the most important one, as it allows for the inclusion within the framework of utopia of a wide range of texts informed by what Ernst Bloch considered to be the principal energy of utopia: hope. Utopia is then to be seen as a matter of attitude, as a kind of reaction to an undesirable present and an aspiration to overcome all difficulties by the imagination of possible Alternatives. (VIEIRA, 2010, p. 6-7)

A esperança surge, pois, quase como sinônimo de utopia; trata-se de uma projeção positiva que delinea o oposto da realidade que circunda as per-

sonagens. As crianças, portanto, são o signo da esperança, o signo utópico, uma vez que desejam e acreditam em mudanças, as quais são sintetizadas, em ambas as narrativas, na ação de ajudar ao próximo, auxiliar outro ser humano. Tal elemento narrativo é coerente com as proposições teóricas acerca da utopia e da distopia, afinal, “dystopias that leave no room for hope do in fact fail in their mission. Their true vocation is to make man realize that, since it is impossible for him to build an ideal society, then he must be committed to the construction of a better one. (VIEIRA, 2010, p. 17).

Mesmo na distopia, há espalho para a figuração da esperança. Em algumas distopias, mesmo que haja o signo utópico, ele é esmagado pelos traços distópicos – como exemplo, podemos referir a personagem Wilson e Selva-gem de *1984* e *Admirável mundo novo*, respectivamente. Ainda assim, mesmo quando anulada, presença da utopia – a presença de traços utópicos – faz-se essencial. As personagens dos mundos distópicos que efetivamente lutam pela sobrevivência, em alguma medida, carregam esperança ou o “afeto da esperança” (2005, p. 13), como sugere Ernst Bloch no livro *O princípio esperança*: “A falta de esperança é, ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (BLOCH, 2005, p. 15).

Vejam os excertos do romance *A estrada* em que o menino é apresentado ou descrito como elemento utópico, elemento provocador da esperança ou, ainda, um signo de negação da condição atroz da sociedade:

“No sonho do qual acordara ele andava a esmo numa caverna onde a criança o levava pela mão” (MCCARTHY, 2007, p. 7).

“Sabia apenas que a criança era sua garantia. Disse: Se ele não é a palavra de Deus, Deus nunca falou” (MCCARTHY, 2007, p. 8).

“Que o menino era tudo o que havia entre ele e a morte” (MCCARTHY, 2007, p. 28).

“Todas as coisas graciosas e belas como as que se levam guardadas no coração têm uma origem comum na dor. Nasceram do pesar e das cinzas. Então, ele sussurrou para o menino adormecido. Tenho você”. (MCCARTHY, 2007, p. 49).

No sonho, a criança conduz o pai; na vida, ela exerce a mesma função e, se sua conduta dá eco à bondade ou, simplesmente, nega a maldade e a violência, o pai será, em alguma medida, influenciado. Para o pai que, diferentemente do menino, não consegue carregar essa naturalidade do desejo de ajudar ao próximo, o menino é a esperança, é o distanciamento da morte, é indício da beleza; em síntese, o menino (ou os meninos das duas narrativas) é uma fuga ao tom cinza das vivências distópicas.

Retornamos, assim, à imagem da estrada: toda estrada é um caminho, um trajeto que nos leva de um lugar a outro. Se não vislumbramos fim do percurso inerente à estrada, ela se torna infértil e, até mesmo, desesperadora. Por outro lado, se aceitarmos a estrada como metáfora do futuro que se anuncia – ainda que não saibamos o que nos aguarda –, ela se tornará sinônimo de um meio parachegarmos a outro local e, assim, conquistar a sobrevivência. A estrada – ainda que cinza, ainda que invadida por zumbis –, quando carrega a esperança, torna-se sinônimo de movimento e de projeções, dispondo o “esperar” acima do “temer” – esperar pela sobrevivência ao invés de temer a morte. Daí vem o “afeto da espera” e, segundo Ernst Bloch, “a ação desse afeto requer pessoas que se lancem ativamente naquilo que vai se tornando e do qual elas próprias fazem parte” (BLOCH, 2005, p. 13). Lançar-se ativamente é reagir, como reagem as crianças das narrativas fílmica e romanesca; lançar-se ativamente trata-se de um “ato contra a angústia diante da vida” – uma vida cuja paisagem é distópica: desigual, violenta, avassaladora e assustadora (por vezes, uma paisagem muito semelhante à paisagem do nosso mundo concreto e não-ficcional).

## BIBLIOGRAFIA

- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.
- BACCOLINI, Rafaella; e MOYLAN, Tom. Dystopia and histories. In: BACCOLINI, Rafaella; e MOYLAN, Tom (org.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imaginations*. Nova York/Londres: Routled, 2003.
- CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC, 2013.
- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- MACCARTHY, Cormac. *A estrada*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- SZACHI, Jerzy. *As utopias*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1972.
- VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (org.). *The Cambridge Companion to utopia literature*. Cambridge University Press: 2010.

## FILMOGRAFIA

*The walking dead*– Primeiratemorada.Dvd. Direção de Frank Darabont, Ernest R. Dickerson, Guy Ferland, Gweyneth Payton, Michelle Maclaren,

Johan Renck. Playarte Pictures Entrenimento, 2010-2011.  
*The walking dead* – Segundatemorada.Dvd. Direção de Frank Darabont,  
Ernest R. Dickerson, Guy Ferland, Gwyneth Payton, Michelle Maclaren,  
Johan Renck. Playarte Pictures Entrenimento, 2010-2012.  
*The walking dead* – Quartatemorada.Dvd. Direção de Frank Darabont,  
Ernest R. Dickerson, Guy Ferland, Gwyneth Payton, Michelle Maclaren,  
Johan Renck. Playarte Pictures Entrenimento, 2012.

## **ESPAÇO E DESLOCAMENTO EM A OBSCENA SENHORA D, DE HILDA HILST** SPACE AND DISPLACEMENT IN A OBSCENA SENHORA D FROM HILDA HILST

Cinara Ferreira Pavani<sup>1</sup>

*O espaço é existencial e a existência é espacial.*  
Michel de Certeau

*E para Ehud, Hillé foi apenas uma letra D,  
primeira letra de Derrelição, doce curva comprimindo uma haste,  
verticalidade sempre reprimida, cancela, trinco, toско cadeado.*  
Hilda Hilst

**RESUMO:** A ocupação do espaço e os deslocamentos do sujeito em sua trajetória particular possuem uma dimensão simbólica, que pode apontar significações variadas, entre as quais as relativas à identidade e ao sentido da existência. Nesse processo, estão presentes interações entre o individual e o social, o físico e o metafísico, o existente e o ausente, a lucidez e a loucura, como muito bem se observa em *A obscena senhora D*, obra em prosa publicada por Hilda Hilst em 1982. Diante da constatação da importância do espaço e de seus desdobramentos na configuração da obra, este trabalho objetiva examinar a travessia simbólica realizada pela personagem Hillé, tendo como pressupostos teóricos as discussões contemporâneas sobre o espaço, o não-lugar, o deslocamento e o corpo, realizadas por autores como Michel Foucault, Michel de Certeau e Marc Augé.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço, Deslocamento, *A obscena senhora D*.

**RESUMO:** The occupation of the space and the displacements of the subject in its particular trajectory have a symbolic dimension, that can point to different meanings, which include those related to identity and to the meaning of existence. In this process, are present interactions between the individual and the social, the physical and the metaphysical, the existent and the absent, lucidity and madness, as it can be well observed in “A obscene senhora D”, a title in prose published by Hilda Hilst in 1982. Facing the constatation of the importance of space and its unfoldings in the configuration of the title, this work’s objective is to examine the symbolical passage done by the character Hillé, having as theoretical presuppositions the contemporaneous discussions

---

<sup>1</sup> Docente do Instituto de Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

about space, the non-place, the displacement and the body, done by authors like Michel Foucault, Michel de Certeau and Marc Augé.

**KEYWORDS:** Space, displacement, *A obscena senhora D*.

O espaço é uma categoria de análise que vem se destacando nas reflexões sobre o sujeito e suas relações na contemporaneidade. Na conferência intitulada *De outros espaços*, Michel Foucault ressalta que a nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço, por vivermos um momento de simultaneidade, de justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Para o filósofo, o espaço que vivemos é heterogêneo e nos leva inevitavelmente para fora de nós mesmos (FOUCAULT, 1967, p. 1). Pensando no potencial simbólico dos espaços como ponto de partida de uma reflexão sobre o ser e a existência, este estudo realiza a análise de *A obscena senhora D* (1982), de Hilda Hilst, texto que, a partir de um deslocamento da personagem, propõe significativos questionamentos sobre o sentido da vida, o que lhe confere um teor filosófico. A ideia de que o texto literário de Hilst pode ser lido como um discurso que se aproxima da Filosofia é corroborada pela autora, quando ela diz que há em sua escrita o desejo de se irmanar com o inatingível para ver se descobre “o sentido do que é existir” (DINIZ, 2013, p. 93).

*A obscena senhora D* tem como protagonista uma mulher que, aos 60 anos, passa a habitar o vão da escada de sua casa, espaço no qual se evidencia o ápice de uma crise. A narrativa caracteriza-se pela multiplicidade de vozes, tempos e espaços através dos quais a personagem/narradora faz referências tanto a seus momentos de plenitude, vívidos intensamente no corpo, quanto a seu drama existencial, resultante de uma busca incessante e improdutiva de respostas. Reconhecida por suas preocupações metafísicas, a escrita de Hilda Hilst delinea o forte conflito da personagem, iniciando o texto sob o impacto de um deslocamento de difícil demarcação:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas (HILST, 2001, p. 12).

Ao distinguir lugar e espaço, Michel de Certeau afirma que o espaço supõe por si mesmo um lugar animado por um deslocamento; ele é “um cruzamento de móveis”, “um lugar praticado” (CERTEAU, 1998, p. 202). Marc Augé, por sua vez, aponta que a mobilidade não cria espaços, mas não-lugares,

uma vez que transforma os lugares em locais de passagem e de trânsito, efêmeros e provisórios, em que se deslocar é antes atravessar o espaço e suas próprias fronteiras (AUGÉ, 1992, p. 65). Portanto, o deslocamento implica em perda de marcos e identidades e em criação de não-lugares. A personagem de *A obscena senhora D* narra justamente o momento nebuloso de um deslocamento, no qual ainda não distingue fronteiras. Trata-se de um momento de abandono de velhas identidades, confirmado na forma como é chamada pelo marido - Senhora D - D de Derrelição:

Derrelição Ehud me dizia, Derrelição – pela última vez  
Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e  
porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por  
diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu?  
Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez,  
buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras,  
quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo  
das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo  
absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós  
todos o destino, um dia vou  
compreender, Ehud  
compreender o quê?  
isso de vida e morte, esses porquês (HILST, 2001, p. 12).

A palavra DERRELIÇÃO é usada no Direito Civil com o sentido de abandono voluntário de coisa móvel, com a intenção de não conservar a sua posse. Há, portanto, uma questão de espaço e de vontade envolvida no seu significado. Ser chamada de Senhora D remete a uma condição de desamparo e abandono, concretizada pela ocupação voluntária do vão da escada. Em um primeiro nível, pode-se associar a palavra derrelição ao sentimento de desamparo em relação a Deus, designado pela expressão Porco-menino na obra: “Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer (...)” (HILST, 2001, p. 19). A ligação com o divino é recorrente na escrita de Hilda Hilst, mostrando-se como um dos principais temas em sua expressão estética. Em entrevista concedida em 1981, a escritora afirma que todo ser que se pergunta em profundidade passa a ser religioso, não precisando estar ligado a uma religião (DINIZ, 2013, p. 71). Nessa afirmação, observa-se uma estreita relação entre a noção de religiosidade e um modo de pensar filosófico que perpassa a obra da autora.

Por outro lado, o abandono é sentido pela protagonista nas esferas privada e pública da existência corporal, na medida em que vivencia um processo de abandono de espaços que já não sente como seus, como os da casa

e os sociais. Nesse sentido, a ocupação do espaço pode ser entendida como um modo de ser e de se relacionar. Abandonar-se no vão da escada sugere a experiência de isolamento e de paulatino abandono da vida. O vão da escada é o local que Hillé escolhe habitar na sua travessia em busca de respostas não encontradas:

Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer , mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? (HILST, 2001, p. 1)

Discorrendo sobre o processo de criação de sua ficção, Hilda Hilst comenta o surgimento de Hillé: “Surgiu assim a Hillé , num momento em que eu sentia uma necessidade enorme de falar do desamparo que a pessoa sente envelhecendo, tendo desejado tanta compreensão e não tendo conseguido” (DINIZ, 2013, p. 92). Conforme a autora, seu texto nasce de uma necessidade de entender a finitude, o que é representado na perplexidade da personagem Hillé diante da morte de Ehud, evento que torna mais difícil viver no vão da escada, porque intensifica o sentimento de abandono. Ehud não é apenas seu interlocutor, mas uma espécie de duplo às avessas, que se coloca em diferentes degraus da escada trazendo à luz outras facetas da protagonista. A distinção entre os espaços ocupados por Hillé e Ehud aponta, por um lado, a alteridade presente em todo texto e, por outro, o confronto entre vida e morte, motivo de questionamento constante na obra. O fato da morte do marido coincidir com a morte dos dois peixes do pequeno aquário, os quais são substituídos semanalmente por peixes de papel pardo, para evitar o contato com as coisas vivas, reforça a solidão em que se encontra Hillé:

Quando Ehud morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário dentro d’água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas (HILST, 2001, p. 12)  
Convém que sejam dois peixes de papel porque se recorto apenas um ele se desfaz mais depressa, já notei, será

possível que até as coisas precisem de seu duplo? mais depressa no fosso se sozinhas? Hillé e mais alguém, seria bom. Mas o quê? Quem? Quem ou que seria Hillé tão duro e som? (HILST, 2001, p. 39).

Na substituição semanal dos peixes, Hillé reconhece que a solidão a aproxima mais rapidamente do fosso. Não ter o outro para se espelhar intensifica seu isolamento no vão da escada, confirmando a hipótese desse espaço sinalizar um gradual distanciamento da personagem em relação à vida. No transcorrer da narrativa, os diálogos com Ehad aparecem pelo filtro da memória de Hillé. Neles, a personagem define sua vida como uma experiência essencialmente corporal:

a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. porisso é que me recusava muitas vezes. queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? que OUTRO mamma mia? DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes? (HILST, 2001, p. 27)

O corpo pode ser identificado como um espaço existencial. Habitamos o corpo e com o corpo habitamos espaços diversos, tanto físicos quanto simbólicos. Também habitamos espaços em nossas relações com o outro. Habitamos o outro e o outro nos habita. Em *A obscena Senhora D*, os corpos se confundem com o próprio espaço na relação amorosa:

nós dois o mundo, nós dois um vivo habitável, uma casa, uma aldeia, uma cidade, tateios que percorríamos juntos, geografias perfumadas, carne de homem e de mulher um macio nervoso, um-dois-só e complicados nós e esticâncias, luzes lá por dentro, palmas dos pés, dedilhos, aguaceiras. (HILST, 2001, p. 41)

Se, por um lado, a experiência do corpo se dá de um modo pleno como o fragmento transcrito evidencia, por outro, essa experiência é necessariamente limitante. O limite não se refere somente à problemática social, mas diz respeito a um debate filosófico sobre a dimensão espiritual da vida, que abarca os mistérios da morte. Ou seja, embora Hillé viva de forma intensa a experiência erótica, suas dúvidas existenciais não são contempladas, nem mesmo depois da morte do marido, com o qual continua dialogando no plano imaginário. Sobre essa questão, é representativa a passagem em que, não

dispondo mais do corpo, Ehud morto fala do espaço da morte como um lugar vazio e escuro, sem que Hillé possa ouvi-lo:

Vivo num vazio escuro, brinco com ossos, estou sujo  
sonolento num  
deserto, há o nada e o escuro  
Não te escuto  
Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou sujo  
O quê? O que, meu Deus? Não te escuto  
Que um dia talvez venha uma luz daí  
Quê? (HILST, 2001, p. 21)

O confronto entre vida e morte é simbolizado nesse trecho pela referência à presença/ausência de luz, não havendo comunicação possível entre os dois espaços. A proximidade da morte e a perspectiva de aniquilamento que ela encerra instauram um sentimento de inconformidade. Os diálogos resgatados pela memória ou imaginados com o marido morto evidenciam esse sentimento no contraste estabelecido por Hillé entre *passado* e *presente*, entre o que foi e o que é:

Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os  
dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa  
que era, e ser hoje quem é? Quem a mim me nomeia o  
mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se,  
aprender  
a deles adequada linguagem, estar bem  
não estou bem, Ehud  
ninguém está bem, estamos todos morrendo (HILST,  
2001, p. 14-15).

Nesse contexto, o vão da escada representa um espaço de passagem entre a vida e a morte. Aparentemente sem função na casa, o vão da escada pode ser associado ao conceito de heterotopia, de Michel Foucault. A heterotopia não se refere aos espaços comuns da realidade, consistindo em um lugar que está fora de todos os lugares, apesar de se poder apontar sua localização geográfica. O filósofo afirma que as heterotopias são espécies de utopias realizadas, nas quais todos os outros sítios reais de uma dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são simultaneamente, representados, contestados e invertidos (FOUCAULT, 1967, p. 3).

Entendido como uma heterotopia, o vão da escada é um lugar que, embora se situe *dentro* da casa, está *fora* da casa, pois funciona como um espaço de desvio. Morar no vão da escada significa desabitatar os espaços convencionais

e optar por um espaço de reclusão e questionamento. Ao discorrer sobre as heterotopias de crise e de desvio, Foucault esclarece que, nas sociedades primitivas, as primeiras dizem respeito a lugares privilegiados, sagrados ou proibidos, reservados a indivíduos que estão em situação de crise em relação à sociedade e ao ambiente humano que ocupam, como adolescentes, mulheres menstruadas ou grávidas e idosos. Com o desaparecimento das heterotopias de crise, surgem as heterotopias de desvio, aquelas nas quais são colocados os indivíduos, cujos comportamentos são desviantes em relação às normas, entre as quais se destacam as casas de repouso, os hospitais psiquiátricos e as prisões (FOUCAULT, 1967, p. 4). Ao tomar o vão da escada para viver, Hillé revela o quanto se sente desviante em relação ao mundo que, para ela, não apresenta respostas às suas inquietações: “Não, não compreendia nem compreendo, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia” (HILST, 2001, p. 1). Entre seus questionamentos sobre a finitude, desponta o anseio de continuidade:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito (HILST, 2001, p. 1)

O absoluto infinito, entretanto, não será encontrado por Hillé nos espaços socialmente demarcados, pois esses sempre apontam para a finitude. As referências ao *fora* e ao *dentro* evidenciam a dimensão relacional e existencial do espaço:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada (...). (HILST, 2001, p. 13)

A relação da protagonista com o mundo é de conflito e espanto. Com o uso de máscaras confeccionadas por ela mesma, Hillé olha pela janela de sua casa e, não compreendendo o sentido das ações humanas, insulta os vizinhos, sendo interpretada como louca. Encostada à parede no vão da escada, olha para dentro de si e percebe múltiplas vozes que também não compreende. Não encontrando suas respostas nos espaços de *fora* e de *dentro*, a protagonista escolhe o vão da escada para passar pelo momento de crise, um lugar fora dos outros lugares, ou seja, uma heterotopia. Para Michel de Certeau, a experiência de *fora* revela a relação com o mundo, exprimindo a mesma estrutura essencial do ser, como ser situado em relação com um meio – um ser situado por um desejo, indissociável de uma direção da existência e plantado no espaço de uma paisagem (CERTEAU, 1998, p. 202). Portanto, pode-se dizer que o exterior se mostra como um espelho para Hillé, no qual vê imagens que não compreende, tais como aquelas que vê ao olhar para dentro de si.

Foucault chama a atenção que o espelho é, ao mesmo tempo, uma utopia e uma heterotopia, uma vez que, paradoxalmente, é um lugar irreal que existe na realidade:

“No espelho vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, exerce um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo.” (FOUCAULT, 1967, p. 3)

Olhar para *fora* convida o olhar para *dentro* de si mesmo. Nas palavras de Foucault, do sítio em que me encontro no espelho apercebo-me da ausência no sítio onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou.” (FOUCAULT, 1967, p. 3) A reconstituição da personagem/narradora se dá no espaço da linguagem. Nesse sentido, a narrativa se compara ao espelho e ao vão da escada, pois constitui-se como um espaço de passagem, possibilitando uma travessia. Certeau aponta que uma atividade narrativa, mesmo que seja multiforme e não mais unitária, serve para demarcar espaços. (CERTEAU, 1974, p. 211).

A travessia realizada pela via da linguagem no texto de Hilda Hilst é marcada por uma forma narrativa fragmentada representativa do esfacelamento e da cisão da personagem. Ao falar de suas inquietações, Hillé vai dando corpo

a um texto que rompe com um modo tradicional de narrativa, misturando vozes, infringindo regras de pontuação e de ortografia e interrompendo o fluxo do discurso corrido, ao destacar falas resgatadas pela memória nas linhas subseqüentes sem o uso de travessão:

Engasgo neste abismo, cresci procurando, olhava o  
olho dos bichos frente ao sol, degraus da velha escada,  
olhava encostada, meu olho naquele olho, e via perguntas  
boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito  
mortas sedimentando aquele olho, e entrava no corpo  
do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha  
própria cara e chorava  
que foi Hillé?  
o olho dos bichos, mãe  
que é que tem o olho dos bichos?  
o olho dos bichos é uma pergunta morta. (HILST, 2001,  
p. 17)

Tal ruptura sugere o modo de apreensão do real, que não se dá de maneira contínua e organizada no espaço e no tempo. Utilizando a técnica do fluxo de consciência, o discurso é um modo de dar forma à sua angústia existencial, embora seja reconhecido em sua precariedade para expressar:

Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do  
seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de  
compor o discurso, o porquê de tentar situar-se, é como  
segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem  
saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda  
ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou  
acima? Águas? Vozes? Naves? Reconstituo noites de  
sofisticações, política, deveres, uma sociologia do futuro,  
um estar aqui, me pedem, irmanada com o mundo, e  
atuar, e autores, citações, labiosidade espumante, o ouvido  
ouvindo antes de tudo a si próprio mas respondendo às  
gentes com elegância propriedade esmero como se de fato  
ouvisse as gentes, teatro, tudo teatro (HILST, 2001, p. 35).

Por mais doloroso e insatisfatório que seja resgatar antigas vozes, como a do marido e a dos pais mortos, é nessa retomada que a personagem se constitui como Hillé ou Senhora D, “obscena de tão lúcida”, conforme afirma seu pai em uma das passagens do texto. A obscenidade está justamente na lucidez e na coragem de se aprofundar na dor da existência, transformando-a em linguagem. A palavra obscena presente no título também remete ao uso de

uma linguagem que contrasta com o lirismo presente ao longo da narrativa. A obscenidade mostra-se como mais um elemento de ruptura, principalmente no discurso sobre o divino:

Convém lavarmo-nos, pelos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehud no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? (HILST, 2001, p. 23)

As palavras obscenas relacionadas ao divino dão um tom de heresia ao texto de Hilda Hilst, por desconstruírem uma atitude religiosa de submissão e expressarem a angústia da protagonista em relação a “estar presente no mundo sabendo que há um pai eternamente ausente” (p. 33). Em entrevistas, Hilda Hilst costumava referir suas leituras, entre as quais destacava a de Kierkegaard, filósofo que se opunha ao catolicismo de sua época e acreditava na necessidade de fundar uma ética religiosa fundada na crença de uma transcendência inacessível. Para ele, o homem é um ser que se caracteriza pelo desespero que se origina das contradições de sua existência e de sua distância de Deus (KIERKEGAARD, 1979). Em *A obscena senhora D*, a escritora deixa clara essa inquietação na personagem Hillé, que se desespera pela impossibilidade de alcançar o divino.

Ao final do texto, a Senhora D acolhe em sua casa a Senhora P, uma porca com a qual se identifica e que pode ser associada a Deus, por este ser designado como Porco-menino na narrativa. A imagem do porco dessacraliza o divino, aproximando-o ao mundano. Como assinala Mircea Eliade, o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história (ELIADE, 1996, p.20). Logo, essa aproximação pode ser interpretada como um questionamento dos limites que separam o homem e o divino.

Ao se dar conta de que só compreenderia a porca *sendo-a*, Hillé ou a Senhora D compreende o sem-sentido da existência e se entrega à morte. A identificação completa com a porca que, como ela, possui uma funda ferida, simboliza uma insólita proximidade entre o humano e o animal e aponta a condição comum de ambos, antes já intuída pela personagem ao observar

os olhos das vacas, nos quais desde criança percebia uma “pergunta morta” semelhante a que, mais tarde, observa nos olhos das pessoas.

Articulando o poético e o filosófico, *A obscena senhora D* é uma representação da busca vertiginosa do ser humano por respostas às suas inquietações sobre o sentido da vida. Ao rejeitar uma explicação religiosa para os seus impasses, Hillé depara-se com a impossibilidade de compreender, constatando que a dissolução é a resposta mais plausível para o destino do homem. Cabe ressaltar, no entanto, que essa dissolução não se refere apenas à dimensão metafísica. Observa-se na narrativa de Hilst um forte questionamento do lugar do homem em seu meio social, cujas ações mostram-se desprovidas de sentido e autenticidade. Nessa perspectiva, na travessia empreendida pela via da linguagem, a protagonista de *A obscena senhora D* realiza o desmascaramento de uma sociedade pautada pelos jogos de poder e aparência, tornando evidente um sentimento de deslocamento que a impele à ocupação do *vão da escada*, espaço comparável à terceira margem do rio roseana.

## BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- BORDO, Susan. *O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*. BORDO, Susan; JAGGAR, Alison. *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DINIZ, Cristiano. (Org.) *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Disponível em: [http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De\\_Outros\\_Espacos.pdf](http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf) (Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Traduzido a partir do inglês por Pedro Moura, com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986).
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor. Temor e tremor. O desespero humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- PÉCORA, Alcir (Org.) *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

**Página em branco**

**PASSADO E PRESENTE (E FUTURO), LOCAIS DA MEMÓRIA EM TRAÇO  
DE UNIÃO, DE JOÃO MAIMONA**  
PAST AND PRESENT (AND FUTURE), PLACES OF THE MEMORY IN *TRAÇO DE  
UNIÃO*, BY JOÃO MAIMONA

Cláudia Mentz Martins<sup>1</sup>

*A poesia não é uma coisa nem uma interpretação  
da existência humana. Aquele que fornece o ritmo-  
imagem expressa simplesmente o que somos; é  
uma revelação de nossa condição original, qual-  
quer que seja o sentido imediato e concreto das  
palavras do poema.*

Octavio Paz. O arco e a lira

**RESUMO:** Este trabalho deterá o olhar sobre *Traço de união* (1987), de João Maimona, em que se observa um sujeito poético angustiado frente a uma realidade aflitiva, isto é, a Angola destruída pela guerra civil ocorrida no pós-independência. Ao mesmo tempo em que procura compreender a (nova) Angola e nela buscar inserção, utiliza a palavra para (re)inventar sua cultura e continuar a “angolar”. No seu presente, o passado está na memória em movimento, em que busca não apenas lamentar as tristezas dos fatos ocorridos, mas (re)construir a si e a seu país. O passado surge não apenas como história e ancestralidade, mas também como um signo onde estão as lições aprendidas que interagem com o presente.

**PALAVRAS- CHAVES:** João Maimona, Traço de união, poesia angolana

**ABSTRACT:** This work will look over *Traço de união* (1987), by João Maimona, where is observed a distressed poetic subject front a distressing reality, that is Angola destroyed by the civil war occurred in the post-independence. At the same time that the author wants to understand the (new) Angola and look for insertion, he uses the word to (re)invent his culture and continue to “live Angola”. In his present, the past is in the moving memory, in seeking not only to regret the sadness of the past events, but to (re)build himself and his country. The past comes not only as history and ancestry, but also as a sign where the learned lessons are interacting with the present.

**KEYWORDS:** João Maimona; Traço de união; angolan poetry

---

<sup>1</sup> Doutora em Letra pela PUCRS. Professora de Literatura da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

## O Autor

Ainda que seja um autor consagrado, em Angola, João Maimona é pouco conhecido e estudado no Brasil. Assim, alguns dados bibliográficos se fazem necessários para que se compreenda os aspectos que circundavam o autor em sua formação, os quais estão refletidos em sua produção literária, como nos lembra Xosé Lois Garcia (1993). Maimona nasceu em 1955, em Quibocolo, município de Maquela do Zombo, na província de Uíge, em Angola. Em 1961, junto com sua família refugiou-se na República do Zaire (hoje República Democrática do Congo). Estudou Humanidades Científicas e, em 1975, ingressou na Faculdade de Ciências da Universidade de Kinshasa, regressando a seu país em 1976. Dois anos depois, estabeleceu-se em Huambo, onde se licenciou em Medicina Veterinária. Mais tarde, diplomou-se na área de Virologia Médica e Epidemiologia Animal, pelo Instituto Pasteur de Paris e pela École Nationale Vétérinaire d'Alfort, em França.

Até a presente data, temos a notícia da publicação dos seguintes títulos: *Trajatória Obliterada*, (poesia, 1985); *Les Roses Perdues de Cunene*, (poesia, 1985); *Traço de União* (poesia, 1987, 1990); *Diálogo com a Peripécia*, (teatro, 1987); *As Abelhas do Dia*, (poesia, 1988, 1990); *As vias poéticas da esperança em Agostinho Neto* (ensaio, 1989) *Quando se ouvir os sinos das sementes* (poesia, 1993); *Idade das Palavras* (poesia, 1997), *No útero da noite* (poemas, 2001), *Festa de Monarquia* (poesia, 2001), *Desejo de liberdade e humanização em Agostinho Neto* (ensaio, 2002), *Lugar e origem da beleza* (poemas, 2003), *O sentido do regresso e a alma do barco*, (poemas, 2007), *Colheitas do Senhor Governador* (teatro, 2010), *Memória de sombra* (poesia, 2012).

Sobre o poeta ressaltamos que é membro-fundador da Brigada Jovem de Literatura do Huambo (1981) e membro da União dos Escritores Angolanos. Sobre o movimento da Brigada, que foi denominada como Renovação, cabe-nos ressaltar que reunia sujeitos interessados na atividade literária e que publicavam sua obra após a Independência de Angola, em 1975. Com grande quantidade de textos, os quais nem sempre tinham um aspecto literário predominante, os jovens “brigadistas” apresentaram um discurso literário que exaltava os novos valores da independência. Diferenciando-se da maioria, Maimona mostrou desde cedo uma produção literária, integrando a antologia “Geração da revolução, novos poetas angolanos em volta”, de Luís Kandjimbo e Lopito Feijoó, estando seu nome ao lado de E. Bonavena, Lopito Feijoó, Paula Tavares, Rui Augusto e José Luís Mendonça. Desde seus primeiros escritos, vemos o manejo que realiza com as palavras, a estrutura poética bem urdida que prende o leitor.

Em entrevista à *Zunái* – revista de poesia & debate, Maimona explicita ser a poesia fundamental para a expressão do sujeito, pois é a forma textual pela qual o homem melhor consegue se aproximar do mundo e na qual a palavra tem a importância que lhe cabe:

Poesia: um quadro de fascínio. O fascínio da aventura no bom sentido. O ensejo de elucidar o dever de memória. Caminhos para uma tentativa de resposta. Pode assim dizer-se que poesia é o espaço privilegiado para redimensionar o diálogo com o mundo. É o único espaço onde é visível a dimensão interior da palavra. É o único espaço onde é palpável a hierarquia de estruturas verbais. (MAIMONA, [s/d])

## ***A obra***

O foco de nosso olhar está voltado aos poemas do livro *Traço de união* que com *Trajectoria obliterada* insere-se na denominada primeira fase do autor. Na maior parte de seus poemas, o poeta aborda direta ou indiretamente aspectos do contexto social e histórico de Angola. Todavia, não relega ao segundo plano questões de envergadura existencial. Ao longo da análise, intentamos indicar a forma como o poeta em pauta utiliza a linguagem, cria imagens inusitadas e originais, demonstrando sua criatividade ao propor seu fazer poético.

Em *Traço de união*, temos um eu lírico preocupado com o contexto social e político de seu país, fruto do término da guerra de libertação nacional e da guerra civil que está em pleno desenrolar. Ao mesmo tempo em aborda esse ambiente de incertezas, onde visualizamos uma realidade em que predomina a violência e a pobreza, também traz aos versos a presença da natureza, a qual dialoga com as questões já apontadas.

A obra traz surpresas a nós, leitores. No seu interior, acompanhamos os poemas por uma ordenação numérica romana (de I a XIX), e quase ao seu término, lemos um longo poema intitulado “Canto Vernacular”, o qual é subdividido em 2 partes. Ao final dos poemas, somos surpreendidos com a presença de um índice que fornece títulos aos poemas até então apenas numerados, o que necessariamente demanda uma nova leitura, fazendo com que algumas significações se alterem e outras sejam complementadas. Tal organização do poemário – denominação que Xosé Lois Garcia (1993) dá ao livro – explicita que a intenção do poeta é fornecer uma sequência entre os poemas sem subordinar um ao outro. A ausência dos títulos impede que a leitura seja fragmentada, fazendo com que o leitor proceda uma leitura encadeada entre todos os textos. Ou seja, a ausência de nomeação direta dos poemas os interliga, realizando um traço de união seja pelo o que cada um diz ou pelo sentido que produzem entre si.

O título do livro indica que Maimona busca um traço poético que reúna o mundo e o homem, que a palavra dita tenha relação com o sentido produzido e que o presente desalentador possa levar a um futuro promissor. Sem esquecermos que, nessas relações, o passado está latente e mostra-se implícito ou explicitamente a todo momento. Apesar de os poemas ocorrerem em um espaço fraturado, a relação entre o homem, a palavra e o mundo mostra-se conciliadora, pois o trabalho do poeta com a linguagem pretende trazer uma

ordem, e uma esperança, minimizando a tristeza. Assim, a criação desse mundo tem origem nos anseios do poeta, e se dá por meio da palavra. O poema de abertura “O que há-de ser no meu ser” ilustra o expresso:

I

Hei-de perder o meu sonho  
nos sonhos da sombra

onde as lágrimas d'árvore  
espreitam a minha pele.

Hei-de juntar o meu passo  
aos passos do mar

que apenas inspira os aromas  
da dor e do frio da memória.

Hei-de desenhar o meu perfil  
nos perfis visíveis do céu

onde sou a folha do mundo  
que o mundo prometeu par'árvore da sombra.

(MAIMONA, 1989, p. 9)

No poema, percebemos alguns dos principais campos semânticos do poeta, os quais são constantes em *Traço de união*. O “passo” representa a metáfora do caminho e da trajetória que o sujeito deve seguir, e a “sombra” possui papel fundamental na criação do cenário. Tal como Otávio Meloni (2008, [s/p]) notamos que o poema traz “um jogo entre singular e plural que já aponta para um sujeito poético dividido entre o pessoal e o coletivo, entre o seu ser íntimo e a realidade social”. Quanto à memória do eu lírico, neste primeiro momento, é de dor e tristeza, representada pelo “frio” dos eventos políticos e históricos.

O caminho também está presente, por exemplo, no poema VIII intitulado “Poema para Carlos Drummond de Andrade”:

VIII

pedra

No meio do caminho tinha uma

C.D.A.

É útil redizer as coisas  
as coisas que tu não viste  
no caminho das coisas  
no meio de teu caminho.

Fechaste os teus dois olhos  
ao *bouquet* de palavras  
que estava a arder na ponta do caminho  
o caminho que esplende os teus dois olhos.

Anuviaste a linguagem de teus olhos  
diante da gramática da esperança  
escrita com as manchas de teus pés descalços  
ao percorrer o caminho das coisas.

Fechaste os teus dois olhos  
aos ombros do corpo do caminho  
e apenas viste apenas uma pedra  
no meio do caminho.

No caminho doloroso das coisas.

(MAIMONA, 1989, p. 16-17)

Ao longo desses versos, em que temos uma evidente (e explícita) referência ao poema drummondiano “No meio do caminho”, não há apenas uma homenagem ao poeta brasileiro. Com a escritura de seus versos, Maimona recria o espaço e transpõe, para o seu universo literário, a imagem da pedra (Cf. MELONI, 2008). Para o angolano, mais importante do que a pedra, que simboliza os percalços e metáforas da vida, o caminho a ser percorrido mostra-se fundamental, independentemente dos obstáculos que apresentar, como expresso em “No caminho doloso das coisas”. Segundo ainda Meloni (2008), percebemos que “*bouquet* de palavras”, “a linguagem de teus olhos”, “gramática da esperança”, “pés descalços” são termos ligados à imagem do caminho. Além disso, de acordo com Garcia (1989), as palavras, neste poema, estão fortemente vinculadas à memória:

As palavras [...] surpreendem pela memória e levam-na a recuperar o doloroso caminho onde as coisas mais frias, não criadas e sem história serão condescendentemente organizadas, serão dinâmicas e cheias de “artérias” para que o sangue quente circule nos significados dessa palavra criada no cérebro e iluminada nos lábios. (GARCIA, 1989, p. 25)

Ou seja, sem serem mencionados explicitamente os eventos históricos angolanos estão nos versos do poema VIII. Não apenas os acontecimentos em si, mas – e sobretudo – tudo aquilo que os indivíduos que habitam Angola desejam e que o sujeito lírico tem como matéria de seu trabalho: a “gramática da esperança/ escrita com as manchas de teus pés descalços/ao percorrer o caminho das coisas”. Corroborando nossa fala, Carmen Lúcia Tindó Secco (2006) explana sobre as diferenças entre os poemas de Drummond e Maimona:

Tanto para Carlos Drummond de Andrade como para João Maimona, a pedra alegoriza as dificuldades da vida, mas o poeta angolano ressignifica o uso dessa alegoria, propondo que os obstáculos e os sofrimentos não impeçam o caminhar. Das entrelinhas de seu poema, depreendemos que o redizer poeticamente o “caminho doloroso das coisas” é uma forma de resistir às tragédias do cotidiano de Angola. (SECCO, 2006, p. 150)

“Canto Vernacular”, segunda parte do livro *Traço de união*, é formado por duas grandes estrofes. A terra angolana aparece sem subterfúgios e com detalhado trabalho imagístico. Garcia (1993) chama nossa atenção para as características épicas desse longo poema: “Os dois únicos poemas de “Canto Vernacular” [...] sugerem um canto épico a Angola e, sobretudo, a geografia com suas particularidades vitais e os seus símbolos que vêm a ser a proclamação do grito; vêm a ser a chama ardente e iluminada que se eleva.” (GARCIA, 1993, p. 27)

Percebemos, no referido “Canto”, uma escrita que se debruça à criação de uma nova língua, com novos vernáculos. Termos esses que serão utilizados em seu canto. Ao longo dos versos verificamos que para além do trabalho linguístico-poético, o poeta não perde de vista a realidade concreta em que está inserido.

É, pois, nesse contexto, que o poeta escreve o poema I (“Esperança dos passos”), que abre “Canto Vernacular”:

Ó Angola meu berço do Infinito  
meu rio da aurora  
minha fonte do crepúsculo  
Aprendi a angolar  
pelas terras obedientes de Maquela  
(onde nasci)  
pelas árvores negras de Samba-Caju  
pelos jardins perdidos de Ndalatandu  
pelos cajueiros ardentes de Catete  
pelos caminhos sinuosos de Sambizanga  
pelos eucaliptos das Cacilhas  
Angolei contigo nas sendas do incêndio  
onde os teus filhos comeram balas  
e  
regurgitaram sangue torturado  
onde os teus filhos transformaram a epiderme  
em cinzas  
onde das lágrimas de crianças crucificadas  
nasceram raças de cantos de vitória  
raças de perfumes de alegria  
E hoje pelos ruídos das armas  
que ainda não se calaram pergunto-me:

Eras tu que subias montanhas de exploração?  
que a miséria aterrorizava?  
que a ignorância acompanhava?  
que inventariavas os mortos  
nos campos e aldeias arruinados  
hoje reconstituídos nos escombros?

A resposta está no meu olhar  
e  
nos meus braços cheios de sentidos

(Angola meu fragmento de esperança)  
deixai-me beber nas minha mãos  
a esperança dos teus passos  
nos caminhos de amanhã  
e  
na sombra d'árvore esplendorosa.)

(MAIMONA, 1989, p. 31-32)

O sujeito poético está vinculado à terra angolana e voltado para a realidade social de seu país. Tanto o presente desolador quanto o passado não distante e dominador surgem nos seus versos, as denúncias e as decepções igualmente. Por meio da (nova) palavra, Angola poderá realizar as mudanças necessárias e obter o futuro desejado. Garcia (1993) é positivo ao afirmar que “Maimona não fala, certamente, para o universo: fala de um universo concreto e encontra-se igualmente reflectido nesse espelho natural.” (GARCIA, 1993, p.28).

Meloni (2008, [s/p]) esclarece que quando o poeta, por meio da voz do eu lírico, diz ter “aprendido a angolano” associa de imediato “o exercício da linguagem e do dizer” às impressões sobre a terra angolana. Suas regiões e paisagens surgem naturalmente por intermédio de tal aprendizagem. Ao longo desses versos, o poeta mostra o seu olhar sobre a terra por meio da exaltação de seus locais, seguido de um discurso de denúncia dos desdobramentos do ambiente da guerra e complementado por um sentimento de esperança. Por meio dessa estrutura, o poeta desenha um painel do seu ‘mundo poético’ e confirma o espaço que a esperança tem em sua escrita. Maimona explicita que Angola é seu “fragmento de esperança” e que os passos de ambos – dele e de Angola – se confundem ao percorrerem os caminhos do amanhã. Este percurso – ancorado “na sombra d’árvore esplendorosa” –, porém, não ignora os problemas sociais e políticos ao mesmo tempo que não esquece as belezas da terra e a tradição angolana. Diante disto, verificamos que o poeta equaciona todos os aspectos em um canto de esperança: o angolano.

As estrofes da segunda parte de “Canto Vernacular” se desenvolvem com a intenção de mostrar a simbiose do homem com seu espaço e a relação espelhar entre eles. Intitulada “A juventude... esta árvore tenra de meu horizonte”, nos primeiros versos já verificamos o quanto o eu lírico está /é Angola, o quanto é impossível desassociar o sujeito de seu ambiente, conforme consta nas seguintes estrofes:

I  
Nascer nas linhas velhas de meu horizonte iluminado  
crescer nas areias de formigas nas florestas  
nos montes aquecidos por incêndios...  
Ver a alma (tenra) que enche as nuvens do horizonte  
Das chamas dos dedos da voz da tempestade.

II  
Ver junto ao mar nas montanhas  
nos jardins dentre as rochas esquecidas  
nos desertos nas savanas nos campos  
ver esta alma (tenra) vestida de esperança  
que sofre e canta a guerra  
apagando a luz das lágrimas  
dos que vivem gritando pelo pão.

III  
Tudo veja nas fronteiras do meu corpo:  
esta voz (verde) que me traz o seu suor  
seu sangue a sua pele sua face dolorida  
e pelas minhas veias desfilam palavras  
que encham o meu quintal das folhagens de alegria

[...]

(MAIMONA, 1989, p. 33)

Ao longo dos versos, o corpo do eu lírico se desenha enquanto pertencente à paisagem, à natureza angolana, seja ela mais voltada para o litoral ou para o interior do país. Os vocábulos ligados à natureza mostram o desejo do poeta de um futuro mais promissor, o qual se anuncia. Ele “vê”, em diferentes versos, as mudanças, as promessas do “horizonte iluminado”, da “esperança”. A repetição quase que idêntica de “Ver a alma (tenra)” e “ver esta alma (tenra)” ilustra o quanto o indivíduo está aberto e preparado para as boas e esperadas mudanças; sua alma não está endurecida pela guerra, pelas tristezas e pelos dissabores, ao contrário, mostra-se afável para acolher a nova Angola. A “voz (verde)” surge como aquela da esperança – que está em construção – que conhece as dores, o sangue, a pele dolorida, mas que permite o anúncio das “palavras/que encham o meu quintal das folhagens de alegria”, e que correm pelas suas veias. Entretanto, os “incêndios” e as “tempestades explicitam que os problemas pertinentes ao contexto histórico e político não podem ser esquecidos, sem que isso infira um caráter pessimista, mas realista.

O anseio de ser o propagador do futuro encontra eco nos versos da estrofe V: “Que as minhas mãos perdidas/ nos restos dos teus desejos/ sejam as palavras soltas dos teus lábios/ nos dias que respiram o silêncio do espaço”. Ele coloca o seu corpo, as suas mãos que escrevem os poemas, a serviço da voz do outro que espera a época vindoura, ainda desconhecida por isso não proferida.

Todavia, o sujeito poético não possui ilusões quanto à trajetória que ainda deve ser percorrida até que se alcance a nova Angola. Voltando à imagem do caminho, este surge como aquele que ainda se figura longo e que precisa ser trilhado em toda a extensão:

VI

O caminho é longo. Nele vejo uma árvore tenra.  
Erguem-se os passos que queria respirar.  
Abrem-se os braços ensanguentados. Nas veias do espaço.  
Rasgando caminhos e caminhos.  
Soprando o ar que espalha a luz, a sombra, a água.

VII

Árvore tenra, sentinela do muro, lenha das fábricas.  
Dou-te as minhas asas, o meu tronco, a minha língua.

(MAIMONA, 1989, p. 34)

O caminho ainda precisa ser rasgado e apresenta dores, os braços estão ensanguentados. A exemplo da leitura de Meloni (2008), apreendemos que o poeta, por meio do seu eu lírico “se mostra inclinado a percorrer esse caminho, ainda que doloroso, para amadurecer a voz e torna-la capaz de traduzir o que vê e sente.” (MELONI, 2008, [s/p])

O dístico da estrofe VII finaliza o poema em uma sonoridade acima daquela utilizada, em um tom de exaltação em que o poeta assume irremediavelmente sua inserção na sociedade de seu país. Para a criação da nova Angola, ele cederá a sua palavra, a sua voz. A sua língua servirá para que outros possam falar por seu intermédio.

Portanto, ao analisarmos os poemas aqui apresentados, percebemos em João Maimona um poeta que pensa e recria a paisagem no/do poema. Ele expressa que apesar das dores e tristezas causadas pelo passado de guerras e confrontos, do desalento causado pelas dores e perdas, e pela desilusão – aspectos todos existentes no presente –, as pedras ao longo da trajetória são fundamentais ao homem angolano para que realize sua busca de uma sociedade melhor. Há um futuro, uma esperança a ser alcançada pelos passos que andam em direção do horizonte e do amanhã.

## BIBLIOGRAFIA

- GARCIA, Xosé Lois. Prefácio. In: MAIMONA, João. *Quando se ouvir o sino das sementes*. União dos Escritores Angolanos/UEA, 1993. p. 7 – 30.
- MAIMONA, João. *Traço de união*. 2.ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos/UEA, 1989.
- \_\_\_\_\_. Uma poesia solar: aquela que dialoga com o mistério da semente.

Uma conversa com João Maimona. *Zunái* – revista de poesia & debate. [online] Disponível em: [http://www.revistazunai.com/entrevistas/joao\\_maimona.htm](http://www.revistazunai.com/entrevistas/joao_maimona.htm). Arquivo acessado em 01 de outubro de 2014.

MELONI, Otávio Henrique. *Em jogo de memórias, os “caminhos” de João Maimona*. Tese de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008. [online] Disponível em <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp074665.pdf>. Arquivo acessado em 29 de setembro de 2014.

NEVES, Terezinha de Jesus Aguiar. *Do alarme do mundo e das celebrações da escrita na poética de João Maimona*. Tese Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010. [online] Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/NevesTJA.pdf>. Arquivo acessado em: 29 de setembro de 2014.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Carlos Drummond de Andrade: “O poeta de Itabira” evocado em África. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Rita; SECCO, Carmen. *Brasil África, como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Unesp, 2006.

**ELENA: NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO FÍLMICA**  
*ELENA: NOTES ON REPRESENTATION IN FILM*

Gabriela Semensato Ferreira<sup>1</sup>

(...) *Her clothes spread wide;  
And, mermaid-like, awhile they bore her up:  
Which time she chanted snatches of old tunes;  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued  
Unto that element: but long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull'd the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death.*

*William Shakespeare, Hamlet (ato 4, cena 7)*<sup>2</sup>

**RESUMO:** Em *Elena*, a diretora Petra Costa torna-se personagem e, ao tecer um diálogo solitário com a irmã, constrói, do ponto de vista narratológico, uma espécie de narração auditiva ou, diferentemente, de discurso poético. Neste filme, não se narra apenas a história da vida e morte de Elena, mas chama-se seu nome, um “você” que se repete. Nesta voz em off, Petra diz sentir-se confundir com Elena. Multiplica-se, porém, em meio a outras mulheres à deriva, como Ofélia, em busca do que consiste a diferença entre si e as outras, em busca da própria identidade. Nesse documentário, apresenta visual e verbalmente a difícil tarefa de representar(-se), conceito que será aqui abordado a partir de sua crise, o que permite perceber, neste filme, as possibilidades diferenciadas dos estilos apresentados de narração, voz em off e focalização.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Elena*, representação, narração.

**ABSTRACT:** In *Elena*, director Petra Costa becomes a character and, by involving herself in a solitary dialogue with her sister, she develops, from the perspective of Narratology, a kind of auditive narration, or, differently, a poetic

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras, com ênfase em Literatura Comparada, na UFRGS.

<sup>2</sup> Tradução de Millôr Fernandes (1997): “Suas roupas inflamam e, como sereia, / A mantiveram boiando um certo tempo; / Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções, / Inconsciente da própria desgraça / Como criatura nativa desse meio, / Criada pra viver nesse elemento. / Mas não demoraria pra que suas roupas / Pesadas pela água que a encharcava, / Arrastassem a infortunada do seu canto suave / À morte lamacenta.”

discourse. In this film, the story of Elena's life and death not only is narrated, but she is called by name, since Petra constantly repeats the pronoun "you" when addressing her. This voice over that could be connected to Petra says she feels it hard to separate herself from Elena. It is as if she were multiplied, however, when among other women adrift, like Ophelia, in search of what consists the difference between herself and the others, in search of her own identity. In this documentary, she presents, visually and verbally, the tough task of (self) representation, a concept that will be considered in relation to its crisis, which allows us to perceive the different possibilities of the styles of narration, voice over and focalization presented in this movie.

**KEY-WORDS:** *Elena*, representation, narration.

### *1 Elena e as Ofélias*

Antes mesmo de assistir a *Elena* (2012), de Petra Costa, o pôster do filme pode gerar expectativas relacionadas a um repertório literário e imagético em que participam, por exemplo, personagens femininas de William Shakespeare. Isso porque no pôster do filme figura uma mulher submersa na água, olhos fechados, vestido delicado e uma expressão quase serena, ou talvez de abandono, como se ela se deixasse levar pela água. Essa imagem, portanto, lembra aquela de Ofélia, em *Hamlet* (1603), de Shakespeare, cujo fim, em meio às flores e a água, é narrado pela rainha Gertrude.

A imagem, que também é uma das cenas finais do filme de Petra, faz multiplicar-se Ofélia, mais uma vez. Ofélia, personagem repensada e recriada por pintores como Sir John Everett Millais, no quadro de 1852. *Elena*, no filme, aproxima-se dessas *Ofélias*. Ela figura como menina, depois jovem mulher, em busca de sua paixão por atuar. Por fim, talvez se sentisse desprezada, infeliz, impedida de atingir um sonho, ou então confusa sobre o que sonhava. Não é possível, no entanto, se ter certeza sobre o que se passava com essas personagens femininas cuja voz não foi ouvida em seu próprio tempo.

Petra Costa, diretora de *Elena* e também personagem no filme, dá voz às mulheres de sua família enquanto se revela ao falar da irmã, da mãe e de si, assim como da relação entre elas. Assim, colocam-se em cena corpos, gestos, palavras. Essas mulheres se aproximam e se afastam a partir de suas diferenças e semelhanças. É nesse movimento de busca, apesar das distâncias temporais, geográficas, identitárias, que Petra procura se reaproximar da imagem e da história de Elena. Juntamente com a mãe, ela vai até Nova Iorque, nos Estados Unidos, recontar suas trajetórias.

Nessa rede de relações, através do olhar que estendem umas às outras, é que se permitem encontrar um pouco de si mesmas. Em apresentação

do livro organizado sobre esse filme, João Moreira Salles tece um comentário acerca da possibilidade de construção da história a partir da “reintegração dos pedaços”, ou seja, “imperfetamente”:

A impressão final é que Petra, diretora e irmã, fez e foi feita pelo filme, um pouco como aquela imagem em que uma mão desenha outra mão e é por ela desenhada. Sem a diretora, ELENA não existiria; sem ELENA, minha impressão é que a diretora seria mais triste, a vida presa a um luto sem resolução. (SALLES, 2014, p. 11)

Esse luto, de que fala Moreira Salles, vem a partir da morte de Elena, quando estudava Teatro em Nova Iorque. Neste documentário, a história que se conta é construída a partir do que parecem ser imagens e áudio de arquivo da família, assim como imagens “atuais” de Petra e de sua mãe. Esta primeira diferenciação entre os tipos de imagem dispostos na obra já é complexo, entretanto. Essas cenas “atuais” seriam, por exemplo, entrevistas com a mãe, gravadas mais recentemente com o objetivo de compor este filme e de contar a história de Petra, No entanto, não há como se ter certeza quais delas são mais ou menos atuais ou mesmo encenadas (mesmo quando se fala dessas imagens de “arquivo” do passado das irmãs). Isso porque essas cenas têm uma dimensão poética muito forte, bastante distante de filmagens cujo propósito seria a objetividade documental.

Percebe-se como fundamental, para sua análise, portanto, a forma como esses elementos se integram para fazer surgir a obra, considerada aqui como poética, não meramente narrativa ou documental. É nesse sentido que iniciamos a análise, neste artigo, procurando apontar algumas instâncias em que a relação entre esses elementos imagético-sonoros permitem um estudo da (auto)representação no cinema e de sua crise, pensada a partir do filme em questão.

Para compreender como se daria essa (im)possibilidade de (auto)representação na obra, partimos de categorias da Narratologia, focando-nos nos diferentes tipos de narração, assim como nos “focalizadores” e nos pontos de vista adotados. Ao considerar os elementos presentes no filme em relação a essas categorias, é possível afirmar que não se encaixam perfeitamente nelas e que seria preciso admitir o discurso de Petra não plenamente como narração, mas como discurso poético. A narradora, assim, seria também poeta.

Esta escolha motiva-se pela importância que estes recursos adquirem em um documentário, onde o objetivo mais convencional seria o de que contar a história de Elena mais objetivamente, de *representá-la*. Tomando-se este termo complexo e sua crise na modernidade, entretanto, verifica-se que não é possível nem mesmo falar simplesmente de *uma* Elena, como se se buscasse nesse nome uma identidade anteriormente formada, vinculando-a à irmã “real” de Petra, à essa realidade que vai além do cinema. A associação entre estas mulheres pode ser feita, mas não tomada diretamente, nem ingenuamente.

Por isso, em primeiro lugar, considera-se aqui a Narratologia, uma teoria da narração, como ponto de partida para essa discussão. Essa escolha, como observa Jason Mittell em *Film and television narrative* (2007), parece ser bastante produtiva, pois perceber os mecanismos de construção da trama ou ação dramática (*plotting*), por exemplo, pode auxiliar a compreender qualquer forma de contação de histórias (ou *storytelling*), “seja um romance, programa televisivo, história em quadrinhos, filme, etc, já que cada meio específico cria parâmetros de narração particulares” (MITTELL, 2007, p. 156).

Por esta razão, o foco deste artigo está especificamente na linguagem cinematográfica (imagética) e verbal de *Elena*, procurando reconciliar a construção desta personagem no filme com alguns dos recursos usados para “representá-la” e, ao mesmo tempo, questionando estas classificações.

## 2 A narração ou locução em off

Tela escura, som de água corrente. Então, luzes dos postes das calçadas. O ângulo a partir do qual vemos a cena vem de dentro de um automóvel em movimento. Através da janela vemos a noite. Logo, ouvimos uma voz feminina suavemente chamando um nome: “Elena”. A mulher que fala, à medida que essas imagens se sucedem na tela, sonhou com Elena. Evoca sua delicadeza, aproximando-a de si já desde estes primeiros segundos de filme. Na sequência, uma tomada em contracampo (ou *reverse shot*)<sup>3</sup> mostra a quem a voz parece pertencer, à mulher no carro, sua face próxima à janela, como se ainda sonhasse.

Seria esta uma câmera subjetiva a introduzir a história? Depois de um tempo, focam-se as ruas novamente, enquanto a voz em *off* (já que não fala em cena, mas apenas quando está “ausente”) conta sobre seu sonho com a irmã. Ela diz ter visto Elena sobre um muro cheio de arames. Quando olha de novo, tudo que consegue ver é a si mesma. Associadas a essas visões, as imagens mostradas no filme, neste momento, são de um muro, por onde o carro em movimento “agora” passa. A história do sonho acaba quando a voz descreve-se caindo, morrendo, o que dá o tom do filme.

Em *Film Narratology* (2009), ou *Narratologia Fílmica*, Peter Verstraten explica que em tomadas subjetivas ocorre uma focalização interna, isto é, a percepção do personagem coincide com aquela do narrador visual. Por outro lado, em tomadas objetivas, o narrador visual toma uma posição de focalizador externo, que seria, de acordo com Mieke Bal (1997) a entidade de cujo ponto de vista a história é narrada. Ainda pode haver tomadas “sobre o om-

---

3 No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), contracampo “é uma figura de decupagem que supõe alternância com um primeiro plano, então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente (...)”.

bro” de um personagem (*over-the-shoulder shots*), que se distinguem da tomada subjetiva, pois “a focalização interna agora está incorporada à focalização externa” (VERSTRATEN, 2009, p. 103).

Neste filme, após a história do sonho, o que se segue são contínuas tomadas filmadas de cima, mas muito próximas, acompanhando detalhes de flores num tecido escuro, que então se tornam, na sequência, flores, folhas, água e mais tecido, agora rosado, que poderia se confundir com a pele de um corpo. Para um espectador atento, isso poderia lembrar o pôster do filme, que mostra uma jovem mulher submersa na água; ou então uma pintura.

De forma um tanto similar, a quadro *Ophelia* (1851-52), de Sir John Everett Millais, apresenta uma jovem flutuando na água, cercada de flores. Esta, por sua vez, é uma interpretação da cena em *Hamlet* (c. 1603), de William Shakespeare, em que a rainha Gertrude descreve o fim de Ofélia, que deveria ser a futura esposa do príncipe. Ela, no entanto, cai num riacho e morre afogada.



Figura 1: Pôster do filme *Elena* (2012).



Figura 2: *Ophelia* (1851-52), de Sir John Everett Millais, no Tate Museum.

Em *Hamlet*, a rainha descreve as roupas de Ofélia esparramadas na água, parecendo quase uma sereia. Ela também menciona a árvore, suas folhas e flores, que formariam uma espécie de pequena coroa para aquela que nunca se tornaria rainha. Esta imagem é pintada por Millais de forma a enfatizar a expressão angelical de Ofélia, de mãos estendidas.

A rainha também a descreve como alguém “incapaz de lidar com sua própria aflição ou angústia”<sup>4</sup> (SHAKESPEARE, 2006, ato 4, cena 7), por isso a interpretação de que ela teria se suicidado, apesar de essa palavra não ser expressada no texto. Na pintura de Millais, delicadeza e sugestão de morte estão conectadas, assim como uma aparente passividade.

Ofélia, no entanto, não tem chance de dizer o que a levou a esta fim. Em *Elena*, Petra dá voz à personagem feminina que ganha forma na tela, uma aventureira brasileira que vai aos Estados Unidos em busca do sonho de uma carreira brilhante, mas que acaba por sentir-se rejeitada, incapaz de se adaptar à nova situação. Nos vídeos apresentados, veem-se gravações desta menina, do que seria sua infância, sua primeira câmera, e até de Petra ainda bebê. Ouve-se sua voz, de criança e de jovem adulta, cujo sofrimento de não ter ainda a carreira que sonhava pode ser facilmente sentido. Ela teria gravado áudios em que conta à família sobre sua experiência no exterior. Ouvimos estas gravações, porém agora elas se encontram cada vez mais próximas à voz da “própria Petra”, já adulta, sua voz direcionada à irmã durante todo o filme.

No começo, a única voz ouvida é, portanto, conectada à Petra que chama o nome de Elena. Torna-se mais evidente, ao longo da história, que esta se torna uma espécie de conversa solitária, da diretora e personagem com esta irmã que não responde diretamente. Ao falar ela usa, de forma recorrente, a segunda pessoa do singular (você): “Elena, eu sonhei com você”. Este “eu”, no entanto, está também a todo momento presente e volta-se sobre si.

Parece que apenas através dessa conversa é que se pode contar a história de Elena. E então a voz feminina diz: “Você estudou Teatro em Columbia, Nova Iorque”, “Você partiu”, “Você me deu uma concha do mar”, etc. Assim, esta voz, que talvez pertença à Petra, torna-se próxima a um narrador auditivo. Estranhamente, ela nunca fala enquanto seu rosto está visível, frente à câmera, nem como narradora, nem como personagem. Toda vez que enuncia uma palavra, encontra-se num campo de visão para além daquele que conseguimos ver. Por vezes, talvez segure, ela mesma, a câmera. Inversamente, quando mostra seu rosto, nas cenas “atuais”, torna-se silenciosa, vagando pelas ruas de Nova Iorque, ou dentro de um veículo em movimento. Este constante mover-se expressa também o deslocamento desta voz e deste rosto que se revezam ao longo do filme.

---

4 Na obra em inglês diz-se “incapable of her own distress”. Na versão da obra ao português, de 1997, Millôr Fernandes traduz esse trecho como “inconsciente da própria desgraça”.

Em 2003, Petra conta, ela seguiu os passos da irmã e fez o oposto do que seus pais pediram: foi estudar Teatro no mesmo lugar que Elena. Esta primeira viagem a Nova Iorque é paralela à que agora faz com a mãe, anos depois. As ruas ecoam memórias daquele passado tão presente para estas mulheres, assim como do momento mais recente registrado pelas câmeras, e tornam-se parte da narrativa visual deste percurso.

Além da voz de Petra, portanto, ouvem-se também as vozes da mãe e de Elena. Surge, então, esta terceira voz feminina, tão similar às duas primeiras que às vezes é fácil confundirem-se. Uma das razões para essa confusão é o uso repetitivo de “eu” e “você”, sem que se substituam necessariamente estes pronomes pessoais pelos nomes de quem se fala. Além disso, Petra reforça esta “indiscernibilidade” quando fala de sua preocupação em “perder-se em Elena”.

Elena às vezes registra a data de suas gravações, como a de quatro de março de 1990. Ela fala de suas aulas de canto, dança e de suas esperanças para futuras audições. Testemunhamos, então, uma entrevista, em que figura Elena, jovem adulta, contando sobre o Brasil, sobre o sonho de ser atriz nos Estados Unidos. Depois, Petra explica: seu pai costumava dizer que o sonho de trabalhar no cinema foi herdado de sua mãe.

A história de Elena de repente se torna a história de sua família. Seus pais se conheceram quando sua mãe tinha 16 anos e decidiram juntar-se aos protestos que ocorriam no Brasil. Uma imagem dos pais na cadeia é mostrada, seguida da história de como evitaram ser mortos durante a ditadura porque a mãe estava grávida de Elena. Criada em certo isolamento, devido a essa turbulência política, Elena teria vivido parte da infância assim, fingindo ter outros papéis, sem poder dizer onde vivia.

Dessa forma, esta voz em *off* vai em direção novamente diferente da convencional. Por definição, um som em *off* é “aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 214). Um exemplo famoso é a voz de Rick Deckard em *Blade Runner* (1982). Em entrevista, Frank Darabont, diretor de *The Shawshank Redemption* (1994), comenta a voz em *off* de Deckard num momento muito significativo ao final do filme, e diz ter sentido como se um balde de água fria caísse sobre ele naquele instante<sup>5</sup>. Sua opinião sobre esse recurso do cinema pode ser similar àquela de muito críticos: a de que é redundante, pois que repete, na fala, o que a imagem já mostra.

De qualquer modo, a voz dominante de Petra e o uso de filmagens que ela diz serem de sua infância podem certamente emprestar credibilidade à narrativa. Ao mesmo tempo, seu silêncio explícito quando em cena, o modo como conta a história como em diálogo com Elena, seu conseqüente foco em sua própria construção de identidade e os narradores visuais, tudo isso torna

---

5 A entrevista pode ser assistida no link <[www.youtube.com/watch?v=Ahq-6ksRPgk](http://www.youtube.com/watch?v=Ahq-6ksRPgk)>.

difícil *confiar* plenamente nessas imagens e sons, justamente pela *forma* como são apresentadas. Por isso, apesar do som em *off* poder ter sido evitado em *Elena*, seria, no entanto, coerente afirmar que ele é redundante neste caso? Isto é, é correto afirmar que ele repete verbalmente o que é mostrado visualmente?

Ao contrário, esta voz está engajada, como já foi dito, em uma aparente conversa solitária com Elena, sem que esta, no entanto, possa responder diretamente. Este “diálogo”, além disso, é posteriormente complementado, ou mesmo confrontado, quando Petra é acompanhada por sua mãe e quando ambas encontram um amigo de Elena em Nova Iorque.

Essas trocas permitem-nos ver as múltiplas relações que unem e separam estas mulheres. Elas falam de amor, de medo, de desespero, de dor, mas também de doces lembranças de um tempo quando tudo que era necessário era uma câmera na mão. Agora, ainda vinculadas ao poder do que a câmera consegue mostrar, elas parecem notar o que ela também deixou de capturar, a essência mesma de alguém que agora só existe imagneticamente.

### **3 A narrador(a) – ou a poeta**

A narradora auditiva deste filme, ou, nesse caso, a voz em *off*, é acompanhada por narradores visuais. Ainda assim, é possível observar, em algumas cenas, um tipo de narrador visual que não corresponde ao ponto de vista de um personagem e que pode ser, então, um narrador externo. Outros narradores nesta obra, porém, são muito próximos aos pontos de vista dos personagens e podem ser considerados narradores internos ou, em determinados momentos, podem ser narrados por uma câmera subjetiva, ou por um focalizador bastante significativo em primeira pessoa. É interessante notar, ainda, que as tomadas feitas “por cima do ombro” de um personagem são raras neste filme. Estes são modos de contar uma história e, por estarem muito interligados à narrativa, afetam o modo como o espectador a compreende.

Importante enfatizar, como já observado, que o narrador visual externo segue Petra enquanto esta caminha pelas ruas de Nova Iorque, mas não captura sua fala. Ela fala quando invisível, ou fora de campo. Por isso, há que se tomar cuidado ao identificá-la diretamente com esta voz em *off*, já que esta ligação é feita através da interpretação das sequências, mas não evidenciada pelo próprio filme. Por esse motivo, esta forma de utilizar a voz em *off* é um tanto diferente da que é comumente utilizada, como em *Blade Runner*, em que é possível ver Deckard e ouvir sua voz quando interagindo com outros personagens, sem que se duvide muito de quem fala. No caso deste filme norte-americano, além disso, o que é dito não acrescenta muito ao que é mostrado, o que também o diferencia do que ocorre em *Elena*. O que realmente distancia

o filme brasileiro da forma comumente usada deste tipo de locução é o fato de ela entrar em diálogo com a irmã, ao invés de simplesmente *narrar* o que lhe acontecera. Assim, é possível questionarmos se esta narradora auditiva é, mesmo, uma narradora.

Há conseqüências, por exemplo, de não mostrar Petra falando em frente à câmera. Primeiramente, ela é predominantemente seguida por um narrador visual externo, mas muito próximo a ela, tornando complexo afirmar que, sem dúvida, ela não é focalizada. Quando fica mais claro que ela é, sim, focalizada, isso se dá em grande parte através de tomadas em campo-contracampo que ocorrem quando a câmera objetiva é seguida por uma subjetiva, por exemplo.

Outra conseqüência é que este narrador visual externo frequentemente escolhe focar apenas algumas partes do corpo de Petra, ao invés de imagens mais claras e diretas dela – com exceção das fotos e vídeos gravados anteriormente, como imagens “de arquivo”, em que ela figura visivelmente. Em cenas “atuais”, o ângulo preferido pela câmera não é frontal, o que tornaria mais fácil reconhecê-la. Ao invés disso, é mais difícil ter certeza de sua aparência, a qual, além disso, é comparada em mais de uma instância àquela de Elena. Já a mãe, quando fala, aparece em ângulos frontais ou laterais bastante próximos, enfocando seus olhos, sua expressão facial.



Figura 3: Petra, quando se liberta do medo – imagem supostamente do “passado” (*Elena*, 2012)

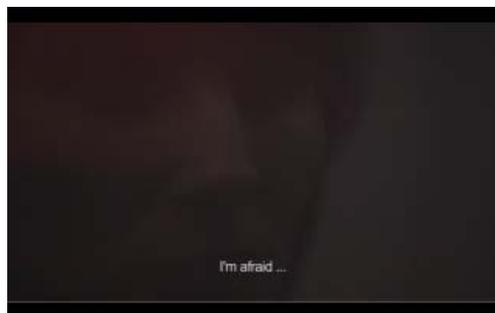


Figura 4 - Petra em imagem “atual” (*Elena*, 2012)

Quanto mais se analisa essa “narradora”, mais evidente fica que, caso narre, não se trata de uma narração linear bem definida. Observando-se em detalhe, é difícil determinar quando o narrador visual é realmente externo. Quando tomadas em campo-contracampo ocorrem, é mais simples considerar que a câmera está mostrando o ponto de vista de Petra. Mas então há momentos em que ela é a que supostamente segura a câmera, e momentos em que é impossível saber onde ela está. Isso corre, por exemplo, quando fala com sua mãe e esta aparece visivelmente. Ouvimos sua voz, mas trata-se então de um outro narrador visual. Quem é o focalizador, neste caso? E afinal, de quem é o ponto de vista? Não se trata de distingui-los claramente, pois o próprio filme impede que o espectador o faça. Trata-se, pelo visto, de reconhecer que muito da história depende do que não é visto.

Por vezes, entretanto, há pistas visuais de que é Petra quem filma. Isso ocorre quando ela caminha pela cidade de noite e pode-se ver o chão da calçada. Desenhada nela, está uma sombra, a silhueta de quem segura a câmera.

Talvez a razão para a predominante escolha desse narrador visual externo (mas tão próximo) seja que, como explica Mittell, um uso permanente de focalização interna no cinema (como em *The Lady in the Lake*, 1947) pode ser considerado, pelo espectador, como ameaçador, já que este não tem opção então senão aceitar o ponto de vista do personagem. Porém, talvez *Elena*, identificado por críticos como *documentário*, opte por uma proximidade (no ponto de vista) e ao mesmo tempo distância (na narração visual) entre o que é apresentado e aquela que apresenta a história, fazendo com que não seja possível distinguir, por vezes, quem fala e de quem se fala. Trata-se, neste caso, de um tipo diferenciado de documentário, em que o foco passa a ser não a informação objetiva, mas a forma poética como a história é interpelada.

#### 4 Considerações finais

A aproximação que se faz, na crítica de cinema, entre documentários e não-ficção pode certamente ser defendida, como sugere Gerald Mast em *Literature and Film* (1982), mas não se sustenta totalmente quando se analisa filmes como *Elena*. Talvez esta obra, como outras, apenas não se encaixe totalmente no gênero, mas isso também não significa, seja simplesmente ficcional, participando, então, de outras categorias desse tipo. Pode ser que esteja no entrelugar da indefinição de que se fala acerca da arte pós-moderna.

Através da análise da voz em *off*, dos narradores e da focalização neste filme, compreende-se a necessidade de que se tomem estas categorias com o intuito de não ficar-se preso a elas, mas que se as considere como ponto de partida para então entrever diferentes possibilidades de interpretação de obras como essa.

Por que Petra e Elena por vezes seguram a câmera, mas são também parte do filme como personagens, há uma sobreposição de narradores visuais, auditivos e focalização interna, fazendo com que a obra possa tanto ser aproximada do gênero documentário quanto distanciada deste.

É possível, portanto, sugerir que não há apenas uma “narradora” auditiva, já que esta pode ser Petra, mas também por vezes Elena ou então a mãe. Mais importante, pode-se argumentar que a narrativa principal, dominada de início ao fim pela voz em *off*, não se dá apenas por esta locução, mas pela junção dela com a narração visual. E, mais ainda, que esta locução não se trata, enfim, simplesmente de narração, já que não se constitui pelo encadeamento de ações, mas como conversa, como diálogo solitário entre a voz feminina dominante (de Petra) que se enuncia como “eu” e aquela a que se dirige constantemente (Elena), utilizando o “você”. Assim, este discurso estaria mais próximo à poesia narrativa, por exemplo, do que à narração em prosa.

Finalmente, as referências à Ofélia e a história de família, assim como sua relação com o cinema, também indicam uma construção da identidade feminina crucial nesta história. Tomada pelo próprio sofrimento, Ofélia afoga-se, assim como o fazem Elena, Petra, e sua mãe, que se afogam em sentimentos de desespero, perda e falta. A morte, no caso das duas primeiras, é simbolicamente encenada mais tarde. Invocando-se memórias e, em momentos, a visão de Elena de sua vida, através de gravações, cartas, vídeos, recria-se um passado virtual. A narrativa faz com que estas mulheres não apenas procurem e encontrem versões de Elena, mas também que construam suas próprias versões de si mesmas.

Esta “construção de identidades” pode ser investigada em futuros estudos, assim como a possibilidade deste filme encontrar-se ou não estabelecido dentro do gênero documentário. Esta convergência de papéis entre as mulheres, além disso, parece ecoar aquela da autobiografia, na literatura, em que o nome do autor é identificado com aquele do narrador e do personagem principal.

Aliada a essa sobreposição de papéis, está a complexa ideia da representação dessas personagens no documentário, assim como na (auto)biografia. Seria ainda coerente trabalhar com a ideia de que nas artes, incluindo estes gêneros “não ficcionais”, faz-se “representação”, no sentido de repetição e retorno a uma dada realidade pré-existente? Quando se fala em documentário, como este de Petra Costa, pensa-se de imediato em “documentar” e em “documento”. O documento é algo que se supõe poder provar uma “verdade” ou mentira, porém se sabe que ele não é suficiente, que esta verdade está para além do visível, ao menos no que concerne a arte.

O olhar também não alcança uma totalidade. Um observador vê sempre a partir de um ponto de vista, incapaz de enxergar a todos, como o demonstra *Elena*. Não se pode ver por inteiro a si mesmo, nem ao outro, ainda

que em frente a um espelho. Ver, portanto, é *perder* alguma coisa, como afirma Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (2010). Chega-se à consideração de que objetos, corpos, seriam vistos, pelo observador, a partir de sua relação com o que os cerca. Mesmo que isolados, estariam também em relação com este que os observa. Como não ver, então, mesmo no objeto mais simples, mais livre, supostamente, de efeito mimético, algum tipo de forma reconhecível? Como não associá-lo a qualquer coisa que não está lá, mas que, mesmo ausente, encontra-se em relação com o que vemos? Como não ser observado, engolido pelo olhar que o próprio objeto parece lançar sobre nós?

Em *Elena*, os limites do conceito de “representação” mais uma vez se revelam. A condição que o conceito engendra se evidencia: aquela de representar, de trazer “de volta”, de novo, de repetir, de “retratar” alguma coisa que não está mais lá. Não se trata apenas de relacioná-la, então, ao objeto presente, mas se fala de descobri-lo, de trazê-lo de volta. Fala-se, de alguma forma, de uma espécie de morte, mas também de uma presença em vida. O que retorna, porém? O “mesmo” não parece retornar, mas talvez fique de si uma imagem, e o que dela se fala – palavras.

Sendo, logo, o ato de “ver” gesto cindido, como poderia ser o “eu” representado, se a própria identidade é fragmentada, se depende também da relação com o “outro”? Nessa relação, como afirma Rosa Maria Martelo, “entre o *eu* e o *outro*, entre o *eu* e o mundo, unindo ou separando, haverá sempre as imagens” (2012, p. 93).

O problema, então, pode estar na concepção da representação como retorno, ou então na escolha desse termo para nos referirmos à arte que observamos. Se considerarmos as primeiras tentativas de Lejeune, por exemplo, de definir a autobiografia, a mesma conclusão pode ser feita. O claro reconhecimento daquele que fala/escreve como sendo o *mesmo* do quem fala já encontra inúmeras dificuldades. Isto é, o narrador e o narrado se encontrariam no meio do caminho a partir, por exemplo, do nome empregado. Porém esse próprio gesto de identificação já foi questionado, repensado e reformulado. Esse emprego do *mesmo* já não encontra mais sustentação. E Foucault diria que, ao menos desde as obras seiscentistas de Diego Velázquez, aquele que é o “mesmo” já caiu fora da própria representação.

Quando se analisa um filme como *Elena*, no entanto, é difícil não cair na tentação de vincular este nome diretamente àquela que existiu para além do campo de visão oferecido pelo filme. Elena está aí, na obra, sempre presente, mas irremediavelmente também ausente. Encontra-se, no filme, em espaço fronteiro, um tanto misto e indefinido, em que a oposição entre “real” e “irreal”, entre “verdadeiro” e “falso” parece insustentável. E se não é *representada*, o que é? Apresentada, talvez, sempre pela primeira vez? A discussão não pode nem deve ter, ainda, um fim.

## BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.
- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd ed. Translated by Christine Van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1997.
- BORDWELL, David. *Narration and Film Form*. In: *Narration in the Fiction Film*. Great Britain: Methuen & Co, 1985.
- COSTA, Petra. *Elena*. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Produção: Bernardo Bath, Julia Bock, Petra Costa, Sara Dosa, Fernando Meirelles, Caroline Onikute, Moara Passoni, Tiago Pavan, Tim Robbins. Music: Fil Pinheiro. Tecnicolor. 1h20min. Brazil, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª Ed. Coleção tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MAST, Gerald. *Literature and Film*. In: *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982.
- MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MILLAIS, Sir John Everett. *Ophelia*. 1852. Pintura a óleo, 762 x 1118 mm, Tate Collection. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>>.
- MITTELL, Jason. *Film and television narrative*. In: *Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Arden Shakespeare: Third Edition, 2006. EBook edition. Disponível em: <<http://shakespeare.mit.edu/hamlet>>.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. L&PM, 1997. Disponível em: <[www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Shakespeare-HAMLET-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Mill%C3%B4r-Fernandes.pdf](http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Shakespeare-HAMLET-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Mill%C3%B4r-Fernandes.pdf)>.
- VERSTRATEN, Peter. *The Visual Narrator and Visual Focalization*. In: *Film Narratology*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2009.

**Página em branco**

## O ESPAÇO E A MEMÓRIA: A RESSIGNIFICAÇÃO DA SUBJETIVIDADE EL ESPACIO Y LA MEMORIA: LA RESIGNIFICACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

Giele Rocha Dorneles<sup>1</sup>

**RESUMO:** A memória, constituída de tempo e de espaço, ficcionais ou vivenciados, é mediadora do íntimo do sujeito e se expressa no tecido textual pela escritura de lugares, espaços e tempos que aludem às paisagens mais íntimas. Escrever a memória, expressar o espaço pictórico ou emocional de um momento e registrar a história elabora a incomunicabilidade entre o sujeito do agora e o sujeito da memória. O espaço dessa relação formula o próprio texto em suas páginas mais íntimas, e permite ao outro compor o intrínseco papel que o passado tem na elaboração da subjetividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória, espaço, subjetividade.

**RESUMEN:** La memoria constituida del tiempo y del espacio, ficticia o experimentada, es mediadora del íntimo del sujeto y se expresa en el tejido textual por los lugares de las escrituras, espacios y tiempos que aluden a los paisajes más íntimos. Escribir la memoria, expresando el espacio pictórico o emocional de un momento y el registro de la historia elabora la incomunicación entre el sujeto del ahora y el sujeto de la memoria. El espacio de esa relación formula el propio texto en sus más íntimas páginas y permite al otro componer la función intrínseca que el pasado tiene en la elaboración de la subjetividad.

**PALABRAS CLAVE:** memoria, espacio, subjetividad.

É pela memória que o sujeito compreende a história, e o espaço da memória e sua abrangência configura uma busca do eu e do significado do vivido. A memória é constituída de tempo e o tempo se constitui do espaço, pois é pela elaboração dos lugares que ela se estabelece. A memória dos lugares, tanto pelo aspecto da espacialidade (*places*) e do espaço geométrico (*sítios*), conforme Ricoeur (2012), entrecruza o íntimo do sujeito e medeia a lembrança. Nesse sentido, só é possível elaborar a memória a partir de um tempo (em relação ao eu) do agora pela laboração do espaço fundado, pois “o corpo constitui, desse ponto de vista, o lugar primordial, o aqui em relação ao qual todos os outros lugares são lá” (Ricoeur 2012, p. 59). A *errância* que é estruturada do entrevir emocional compõe a essência do sentimento de deslocamento, a partir do qual a memória busca ressignificar a sua história. Distanciado pelo tempo, aspecto intrínseco da composição da memória, o eu estabelece relações a partir das imagens que lhe afiguram ao “olhar dos olhos” e ao “olhar da percepção” desse mundo. A leitura e configuração dos espaços,

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários, especialidade em Literatura Comparada, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Bolsista CNPq.

a partir dessa concepção, são mediados pela relação de uma memória presente que questiona a própria noção de mundo e daquilo que surge em sua visão estético-emocional, conforme expõe o trecho:

Veio [...] verificar [...] se a antiga memória da praça, nítida como uma gravura a buril, ou reconstruída pela imaginação para assim o parecer hoje, tinha correspondência próxima na realidade material de um quadrilátero rodeado de edifícios por três lados, com uma estátua equestre e real ao meio, o arco do triunfo, que donde está não alcança a ver, e afinal tudo é difuso, brumosa arquitetura, as linhas apagadas, será do tempo que faz, será do tempo que é, será dos seus olhos já gastos, só os olhos da lembrança podem ser agudos como os do gavião (SARAMAGO, 2010a, p. 30).

Nessa análise reflexiva do eu que percebe ser tudo difuso pelas múltiplas percepções de um olhar já degastado pelas angústias da vida, pelo tempo que leva ao distanciamento, a afirmação de que “só os olhos da lembrança podem ser agudos como os do gavião” traduz a emoção de um pensamento analítico que apresenta um eu cômico da sua realidade. Ao mesmo tempo, tocado por tudo que vê, conforme o verso de Ricardo Reis (1976, p.282), em que “tudo quanto olhei fiquei em parte / Com tudo quanto vi, se passa, passo / Nem tudo distingue a memória / Do que vi do que fui”, o eu elabora a memória a partir de um tempo do agora, pois há o rastro de um passado, de espaços visualizados e introjetados pela subjetividade e que transmutados pela memória do tempo e do distanciamento fundamentam o íntimo do sujeito.

O corpo constitui, desse ponto de vista, o lugar primordial, o aqui em relação ao qual todos os outros lugares são lá. Nesse aspecto, a simetria entre espacialidade e temporalidade é completa: “aqui” e “agora” ocupam a mesma posição, ao lado de “eu”, “tu”, “ele” e “ela”, entre os dêiticos que pontuam a nossa linguagem.”(RICOEUR, 2012, p. 59).

A indicação desses espaços e de alguns dêiticos expressos ou implícitos na formalização da linguagem estabelece uma relação indicativa para que o outro possa assimilar essa justa composição tempo-espacial. E o homem, resultado de sua angústia e da percepção do lugar e dessa emoção, arquiteta-se como os lugares onde não está; e a ausência dessa presença pode ser estabelecida através do nomear, fundando uma ressonância entre o espaço e sua composição e que reverbera no horizonte da subjetividade o íntimo do consciente e do inconsciente. Nesse sentido de uma elaboração interior do espaço no eu, o sujeito incompleto e em angústia reconfigura suas emoções e vê o mundo sob um novo olhar. Melancolicamente distendido de uma vivência que o tolheu emocionalmente, o sujeito, mediado por suas memórias e

lembranças, restitui valor para seu arcabouço simbólico que é substituído e, ao mesmo tempo, restituído, trazendo ao presente a paisagem de sua intimidade, como explicita Deleuze (1999) sobre a constituição do passado e do presente e seu processo de entrecruzamento:

Trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente - daquilo que Bergson chama de “atenção à vida”. O primeiro momento assegura um ponto de encontro do passado com o presente: literalmente, o passado dirige-se ao presente para encontrar um ponto de contato (ou de contração) com ele. O segundo momento assegura uma transposição, uma tradução, uma expansão do passado no presente: as imagens- lembranças restituem no presente as distinções do passado, pelo menos as que são úteis. O terceiro momento, a atitude dinâmica do corpo, assegura a harmonia dos dois momentos precedentes, corrigindo um pelo outro e levando-os ao seu termo. (DELEUZE, 1999, p. 56).

A memória medeia essa transformação e supre, momentaneamente, a angustiante sensação de vazio e permite que o sujeito se reinvente, apresentando uma nova subjetividade. Por isso, a memória e o ato de aludir ao passado indicam a essência do eu ao descrever as paisagens pelo distanciamento do tempo, quando compõe uma transfiguração entre o vivido e o lembrado. Nesse sentido, a cartografia da lembrança entrelaça a emoção da melancolia e da saudade: “os lugares da memória seriam os guardiões da memória pessoal e coletiva se não permanecessem “em seu lugar”, no duplo sentido do lugar e do sítio?” (RICOEUR, 2012, p. 59-60).

Todo lugar enquanto passagem remete a uma deslocalização na percepção do espaço em seu processo de transitividade: “A maior dor é que os corações mudam e os sentimentos evoluem” já dizia Proust. Apresenta-se, então, a noção de tempo como temporalidade, *une durée* como tempo interior:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (BERGSON, 2006, p. 47).

E o tempo interior que avança e se apropria do espaço determina e imprime densidade ao momento, ao permitir o deslocamento, a errância, a migração, o nomadismo, o exílio, o exotismo e o tropicalismo. E nesse processo, o deslocamento e a não pertença comportam não um fato, mas uma representação do emocional cuja figuração, enquanto existente e presente,

dá-se como as entrelinhas da escritura, da voz que permeia o tecido textual e traduz a expressão narrativa.

É nessa conformação e pela junção de “espaços”, fragmentos e perspectivas imagéticas que a percepção do eu é elaborada, ao mesmo tempo em que, através de um olhar descritivo, há a percepção de que a figuração está entrelaçada ao íntimo do sujeito, para quem as memórias são indispensáveis na composição de uma melancolia do eu. Sendo a melancolia o fundo, o eixo desencadeador da memória enquanto espaço, a apresentação de paisagens que compõem o cenário entrelaça a própria subjetividade. Portanto uma análise aguçada das paisagens possíveis, emocionais ou imagéticas, assim como os deslocamentos, pode indiciar a expressão do eu. Os cenários emocionais estabelecem um panorama em transição e também de transição dos *eus*, conforme indica Pageaux (2005, p. 20) ao afirmar que é o “espaço onde se instaura a possibilidade de mediação entre as palavras e a realidade”. A paisagem da subjetividade é configurada pela expressão das emoções singulares que se modificam através da introspecção do sujeito frente ao que vê e observa, como comenta Silva citando Lafetá (2002, p. 100) ao apontar que “o espaço está dominado pelo sujeito de tal modo que a paisagem surge através dele tanto quanto ele surge através da paisagem. É este efeito difícil de obter – a essência mesma do lirismo”. Nesse contexto, é pelos espaços de memórias narradas e contextualizadas (memórias voluntárias) e as memórias narradas e sublimadas (memórias involuntárias) que há o estabelecimento da cartografia da memória em Proust, com “O tempo redescoberto”, de modo a fundar uma noção da memória confessa e inconfessa da subjetividade, em que o processo de transformação e percepção do próprio espaço e do sujeito instaura uma relação de transferência com a subjetividade, elaborando a ressignificação da memória.

Aristóteles expunha que a memória é caracterizada como afecção, estado da alma cuja percepção se dá sobre o passado, pois ela é do passado. Assim, há um entrelaçamento há ressaltar: o tempo, pois “essa sensação consiste no fato de que a marca da anterioridade implica a distinção entre o antes e o depois” conforme Ricoeur (2012, p.35) ao expor o pensamento aristotélico, e complementa ao expressar que “é percebendo o movimento que percebemos o tempo; mas o tempo só é percebido como diferente do movimento quando [...] podemos distinguir dois instantes, um como anterior, o outro como posterior” (RICOEUR, 2012, p. 35). Essa relação é importante por estabelecer que o ato de lembrar é intrínseco a compreensão de tempo transcorrido, pelo espaço intervalar “entre a impressão original e o retorno que a recordação percorre” (RICOEUR, 2012, p. 37). O ato de recordar indica a presença de uma ausência, a presença da lembrança, que está ligada ao esquecimento, como a presença de uma memória destituída.

### ***Memória e esquecimento***

Lembrar-se de esquecer ou se esquecer de lembrar? Revelar a memória ou é a memória que revela o eu?... Quanto da subjetividade é mostrada como

memória voluntária em um texto e quanto de involuntário é apresentado nas suas entrelinhas? O entrelaçamento dessas questões apresenta um complexo pano de fundo na elaboração das memórias, pois fundam paradigmas sobre ela mesma. A apresentação para o outro do íntimo do sujeito pela memória estabelece um entrecruzamento sobre o que é revelado e o que não é visto, mas que é possível entrever. A composição de uma memória fracionada pelo que não é dito e confesso engendra a essência de uma emoção não expressada, mas constitutiva do eu. Nessa ação de entrega há a revelação, presente na negação do que está à luz: nega-se o mais dorido do eu, e involuntariamente expressa a memória secreta das emoções. No esquecimento do que é revelado, incide a força subjacente da dor melancólica da memória negada.

A questão que o *lembrar* da memória remete, instaura a analogia do esquecimento, pois na banalização de uma retomada das lembranças, das *memórias guardadas*, há o jogo dicotômico da força que a mente faz para apagar o lembrado e, ao mesmo tempo, não permitir esse esquecimento pelo anseio que a própria memória tem para marcar a sua presença como existente, como Ricoeur (2007, p. 61) explica ao apresentar a relação entre imaginação, memória e presença da ausência expondo que “a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior”. Assim, ao pensar no processo relacional desse movimento há subentendida toda a questão melancólica que *move* o sujeito, pois ao mesmo tempo é ela que não deixa a memória esmorecer e que não permite lembrar a causa da angústia demarcadora das necessidades do eu. Reforça-se: lembrar ou esquecer? Ambos, pois são faces de uma mesma moeda. Nesse sentido a obra *O ano da morte de Ricardo Reis* constitui um produtivo espaço de entrelaçamento dos aspectos expostos até aqui e o trecho que segue muito bem expressa essa relação do jogo da memória e do esquecimento:

... este jogo entre uma memória que puxa e um esquecimento que empurra, jogo inútil, o esquecimento acaba por ganhar sempre, Eu não o esqueço de si, Sabe uma coisa, você, nesta balança, não pesa muito, Então que memória é essa que continua a chamá-lo, A memória que ainda tenho do mundo, Julguei que o chamasse a memória que o mundo tenha de si, Que ideia tola, meu caro Reis, o mundo esquece, já lhe disse, o mundo esquece tudo, Acha que o esqueceram, O mundo esquece tanto que nem sequer dá pela falta do que esqueceu (SARAMAGO, 2010a, p. 279)

O jogo proposto do esquecimento e transcrito acima corrobora a questão do que é esquecido e lembrado. Não é o mundo que tem a memória do sujeito, mas o sujeito que tem a memória de um mundo, pois no geral de uma existência há o esquecimento de tal modo que nem há a percepção do que foi

esquecido. O desejo do esquecimento, no entanto, algumas vezes é voluntário, uma fuga consciente da relação de uma dor que a memória não deseja ter. O desejo do olvidado demarca a presença imperiosa de uma memória que não tem nenhum esforço para permanecer na mente. E nesse sentido, a obra de Saramago (2010a) brinca com essa proposição, pois não deixa esquecer a persona do heterônimo pessoano que figura como personagem principal em simbólicas conversas com o Pessoa-personagem-defunto e sobre como o passado e o presente brincam e se entrecruzam e emaranham nas mentes e percepções do mundo.

Usar como recurso de recuperação da memória uma imagem, um som, um cheiro que remetem a determinado espaço-tempo, conforme Oziris Borges Filho (2009, p.167-189) é frequente, e essa retomada através do tecido textual apresenta produtivas considerações. O famoso caso da *madeleine* proustiana exemplifica adequadamente essa questão:

Um azul intenso ofuscava-me os olhos, impressões de frescura, de luz deslumbrante rodopiavam junto de mim e, na ânsia de captá-las, siderado como ao degustar o sabor da *madeleine*, tentando distinguir o que me lembrava, com o risco de provocar o riso da turba inumerável dos *wattmen*, eu continuava, como havia pouco, a titubear, um pé na pedra mais alta, outro na mais baixa. Cada vez que refazia, materialmente apenas, esse mesmo passo, ele se revelava inútil; mas se conseguia, esquecendo a recepção dos Guermantes, reconstituir o que sentira ao pousar assim os pés, de novo a visão deslumbrante e indistinta me roçava (PROUST,1992, p. 149)

Então, a descrição do espaço, das cores, da paisagem, assume um caráter transcendente da memória que é revisitada pela presença das lembranças. A *madeleine* é mais um aspecto que evoca a memória e o tempo transcorrido. O espaço figura como o ponto estrutural de uma relação espaço-temporal que se transmuta numa ressignificação do mundo e da subjetividade.

### ***A memória, os espaços e as leituras do eu: relações com a infância***

Nas inúmeras representações possíveis para o eu e a alusão à memória, o espaço da infância é extremamente rico, pois é desse espaço-tempo que o eu configura as emoções e lembranças mais primordiais que estruturam o sujeito do hoje, da subjetividade como um todo. As palavras que compõem o início de *A maior flor do mundo* expressam a relação de mediação entre o desejo do eu, da voz que conta a história e a compreensão do outro do significado do que está expresso.

Se eu tivesse aquelas qualidades todas, poderia contar, com pormenores, uma linda história que um dia inventei, mas que, assim como a vão ler, é apenas o resumo de

uma história, que em duas palavras se diz... Que me seja desculpada a vaidade se eu até cheguei a pensar que a minha história seria a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas... Há quanto tempo isso vai! (SARAMAGO, 2011, p. 4)

O produto resultante por si já não é o desejado, o lugar entre os sujeitos da interlocução se expandem e nenhum deles é o idealizado pelo eu-escritor. O que resulta é o inesperado das transformações dos *eus* num espaço em que sujeitos se constroem e expressam, assimilando o manifesto e se reestruturando pela sua compreensão da paisagem. Ao mesmo tempo, esse pequeno trecho traduz uma fala que Saramago (2010c, p. 224) articulou em entrevista, explanando sobre a questão do eu e do autor: “Toda obra literária leva uma pessoa dentro, que é o autor. O autor é um pequeno mundo entre outros pequenos mundos. A sua experiência existencial, os seus pensamentos, os seus sentimentos estão ali”. Ou seja, os lugares e as paisagens assimilados pelo eu transfiguram-se em representação do íntimo. A indicação de Augé (1994) sobre os *não lugares* pode ser desdobrada e transformada aqui como os *não lugares* pela negação das paisagens e emoções que a subjetividade *não* permite revelar ou buscar: a negação, a ausência, a imagem-paisagem negada ao sujeito enquanto percepção e representação e que se desdobra em novas interpretações e elaborações do espaço constituem essa perspectiva.

Na compreensão de uma *geographie sentimentale* é possível, conforme Pageaux (2003), estabelecer os espaços como imagens figurativas da subjetividade, na medida em que há o entrecruzamento entre a memória e a percepção da espacialidade. Como reflexo, a paisagem desse espaço é elaborada no interior do eu e se inscreve no modo como o espaço em imagem é descrito e escrito. Nesse processo, o tom da melancolia se mostra constitutivo e a sua elaboração se traduz pujante da emoção do que foi perdido pelo tempo. E a família está presente, ela assume o valor do sujeito no que lhe é mais caro: no guardado das memórias. E quanto mais intensa e significativa ela se torna, mais intensa é sua expressão:

Tu estavas, avó, sentada na soleira da tua porta, aberta para a noite estrelada e imensa, para o céu de que nada sabias e por onde nunca viajarias, para o silêncio dos campos e das árvores assombradas, e disseste, com a serenidade dos teus noventa anos e o fogo de uma adolescência nunca perdida: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer.” Assim mesmo. Eu estava lá. (SARAMAGO, 2006, p. 120)

Na estruturação de memórias tão pessoais, Saramago acaba por compor não uma biografia, mas uma história onde o lirismo das imagens compostas leva a transpor a margem entre o real e o ficcional. A errância entre as margens do fato, da literatura e da emoção estabelecem um espaço de liberdade da

própria subjetividade. Por isso os “pequenos pedaços de espaço”, de acordo com Georges Perec (2001), são fragmentos da espacialidade entrelaçados ao eu e a sua percepção de paisagem conjuga uma relação mediadora em que o sujeito se expressa, configura e reconfigura. Se a noção de espacialidade ressoa no próprio espaço de reflexão, ela assume a si como a memória emocional da subjetividade, elaborada nas paisagens íntimas que se confluem dos lugares, dos cheiros e dos tempos.

A obra *As pequenas memórias* apresenta um relato de memórias da vida pueril do autor, que narra as alegrias, as tristezas, as dificuldades, os encantos e as dores que formaram o sujeito saramaguiano e, conseqüentemente, os sujeitos expressos em sua produção. Outra obra relevante na construção do espaço pela memória é *Fora do Lugar: memórias*, de Edward W. Said, que mostra os percursos e itinerários que o sujeito percorreu durante a infância. Aqui interessa as concepções e imagens representadas pelas respectivas subjetividades no espaço necessário para a escritura da memória e a sua representação com as descrições das imagens-paisagens carregadas pelas compreensões da infância, como expõe Bergson:

...na verdade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância esta aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, p. 47)

A infância então marca o sujeito de tal modo que ela é expressa no tecido textual de forma consciente, como no caso de biografias ou memórias narradas, ou através de sujeitos literários que são compostos pelo traço do passado do eu que escreve.

Assim se encontra uma voz narrativa que mantém a clareza e a aceitação necessária do espaço que representa e das perspectivas emocionais que formulam os seus textos, e eis que se encontra a noção de Agamben (2005) sobre o autor como gesto. Em *As pequenas memórias*, *Fora do lugar: memórias* e *A maior flor do mundo* a representação dos espaços e suas paisagens são carregadas de emoção, nem sempre de modo declarado, mas de forma que é possível perceber a tensão dos sentimentos que sobejam cada palavra de um valor que se insere no *outro* e faz com que se ressignifiquem na leitura de cada um. São profanadas as memórias e seus espaços na assimilação e reconstrução de histórias pessoais de modo a torná-las significativas para todos. Nesse sentido, a melancolia subjacente na escritura estabelece uma profunda análise dos espaços e tempos vividos de uma infância distanciada e que, na busca de uma catarse, a subjetividade necessita aludir, expressar e contar para que então, pelo tecido dessas memórias perdidas ou abandonadas, o eu possa elaborar uma estrutura simbólica que permita a libertação. O tempo passado, a emoção

e o espaço recuperado, assim como a memória recontada assumem um papel imprescindível para o eu.

Em *As pequenas memórias* há uma pequena epígrafe no início da obra muito relevante ao tema em análise, o espaço da memória e a paisagem que ela circunscreve: “Deixa-te levar pela criança que foste” (SARAMAGO, 2006, p. 7). Aqui é perceptível a paisagem da memória manifesta pela perspectiva infantil, distanciada dessa memória/lembança, mas que instiga ao outro a noção de que é necessário aceitar e deixar-se levar por aquele eu do passado e que fundamenta o homem. Saramago (2010c, p. 43) expôs em inúmeras entrevistas que era composto pela criança que um dia foi e isso indica a validação de que o tempo da memória da infância, desse outro eu que cada um já foi estabelece as bases do sujeito no agora, e nesse sentido, a memória disso representa um mundo que é necessário revisitar: “Quero recuperar, saber, reinventar a criança que eu fui. [...] Mas é porque eu acho que o pai da pessoa que eu sou é essa criança que eu fui”, aludindo a teoria freudiana sobre a composição do eu.

A paisagem é descortinada como desdobramento da subjetividade entrelaçada ao espaço/lugar. O livro *A maior flor do mundo* mostra quase uma *revivência* da história pessoal de Saramago, pois da leitura dessa obra é possível perceber a relação com o autor:

Na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma aldeia. Logo na primeira página, sai o menino pelos fundos do quintal, e, de árvore em árvore, como um pintassilgo, desce ao rio e depois por ele abaixo, naquela vagarosa brincadeira que o tempo alto, largo e profundo da infância a todos nós permitiu... (SARAMAGO, 2011, p. 4-5)

Na escolha de um sujeito em primeira pessoa para a escrita dessa obra, Saramago elabora uma ligação entre o sujeito autor e a voz textual, diferindo em estilo e apresentação do texto das demais obras que produziu. Deste modo, reforça a compreensão de uma voz pessoal que assume um olhar ao passado, buscando construir uma ponte entre o eu de outrora e sua história. A alusão à aldeia e a “história que eu quis escrever, mas não escrevi” referencia ao eu textual e as possibilidades livres que teria em sua história, mas que ele não escreve, e apresenta esse sujeito, essa criança do passado e conta essa história de um menino em uma aldeia e de sua experiência com o mundo da infância, de liberdade e relação direta com o espaço. A descrição sobre a questão da liberdade dessa criança que foi ao escrever que “primeira página sai o menino pelo quintal, como um pintassilgo, de árvore em árvore”, justamente indica a memória saramaguiana reconfigurada como quase um conto. Ficcionalmente memória, passado e história se entrecruzam e enlaçam-se, elaborando uma escritura que transcende ao sujeito. A emoção e a paisagem emocional são trazidas na sequência das palavras “naquela vagarosa brincadeira que o tempo alto, largo e profundo da infância a todos nós permitiu”.

O estabelecimento da paisagem emocional é feita pela memória e pelo afastamento que é possível observar na voz das duas narrações, tanto desse livro infantil de Saramago quanto na obra *Fora do lugar*, onde Said expõe que:

Fora do lugar é um registro de um mundo essencialmente perdido ou esquecido. [...] A principal razão destas memórias, contudo, é, evidentemente, a necessidade de atravessar a distância de tempo e espaço entre minha vida atual e minha vida de então. Quero apenas mencionar esse fato como óbvio, sem analisá-lo ou discuti-lo, a não ser para dizer que um de seus resultados é um certo distanciamento irônico na postura e no tom quanto à reconstrução de uma época e de uma experiência remotas (SAID, 2004, p. 11-16).

O mundo e espaço *perdidos* são recuperados pela memória e sua construção é figurativamente estabelecida pelas paisagens que constroem as narrativas. E do mesmo modo ocorre em *As pequenas memórias*, quando Saramago (2006, p. 10) expõe que: “A terra é plana, lisa como a palma da mão, sem acidentes orográficos dignos de tal nome”, e a paisagem descortinada serve como uma elaboração do plano interior que a melancolia busca configurar significado pelo espaço da memória. E quando o menino do passado figura na história com a liberdade com que percorre os campos e o mundo, o eu mostra indícios de que a subjetividade resultante consegue descrever o espaço com uma emoção significativa para a laboração dessa paisagem.

a direito pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas, e outras vezes metendo por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho, e ao redor um silêncio que zumbia, e também um calor vegetal, um cheiro de caule sangrado de fresco como uma veia branca e verde (SARAMAGO, 2011, p.8).

A apresentação sensorial dos espaços da infância formula uma catarse da subjetividade frente ao narrado, reconstruindo na perspectiva do distanciamento uma nova compreensão da própria memória. E, como explicita Deleuze:

O inconsciente psicológico representa o movimento da lembrança em vias de atualizar-se: então, assim como os possíveis leibnizianos, as lembranças tendem a se encarnar, fazem pressão para serem recebidas - de modo que é preciso todo um recalque saído do presente e da “atenção à vida” para rechaçar aquelas que são inúteis ou perigosas (DELEUZE, 1999, p. 56).

A memória se faz de passagens da vida, dos registros significativos dos *eus* em cada um: “A criança que fui não viu a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la [...] A criança, durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem [...], não a interrogava” (SARAMAGO, 2006, p. 13), e isso formula a noção de uma existência ulterior ao espaço da memória e, ainda assim, inseparável do eu do agora e de sua leitura do mundo, “pode-se dizer que há uma implicação pessoal no que escrevo”, afirmava Saramago (2010c, p. 224). A multiplicidade do sujeito está presente nas entrelinhas das memórias, com as alegrias e tristezas, retomando pessoas e lugares de significado que formam o sujeito atual. As licenças poéticas e alusões a obras de outros autores, “[...] Almonda, que é esse o nome do rio da minha aldeia” (SARAMAGO, 2006, p. 09), estabelecem uma estreita relação entre os sujeitos e suas memórias, inclusive literárias, como a alusão a Fernando Pessoa e sua obra.

Além disso, na composição da lembrança, o esquecimento se faz incisivo, pois dá ciência da ambiguidade da memória e aponta o quanto o “esquecer” pode ser uma forma de guardar o lembrado e trazê-lo ao olhar do mundo. A reflexão saramaguiana sobre essa fato é produtiva, pois traz em seu contexto a lembrança quase perdida do irmão falecido na infância e de que as memórias e resquícios que são conservados na mente postulam indiscutível valor para a subjetividade e o modo como se liga ao passado.

Penso que as chamadas falsas memórias não existem, que a diferença entre elas e as que consideramos certas e seguras se limita a uma simples questão de confiança, a confiança que em cada situação tivermos sobre essa incorrigível vaguidade a que chamamos certeza. É falsa a única memória que guardo do Francisco? Talvez o seja, mas a verdade é que já levo oitenta e três anos tendo-a por autêntica... (SARAMAGO, 2006, p. 110).

Do processo entre o esquecimento e a memória, as questões do impacto e da influência emocional no sujeito são importantes. Entrelaçado a isso, observa-se que na paisagem da subjetividade saramaguiana a melancolia compõe, juntamente com a memória, o fundamento de seus *eus*.

Desde que a viagem à ilha desconhecida começou que não se vê o homem do leme comer, deve ser porque está a sonhar, apenas a sonhar, e se no sonho lhe apetecesse um pedaço de pão ou uma maçã, seria um puro invento, nada mais. (SARAMAGO, 2010b, p. 61)

O trecho *apenas a sonhar* traduz uma reflexão melancólica da ação do homem como ser no mundo, sempre em busca de completude, a paisagem da solidão humana. E a concepção de sujeito em errância se completa na elaboração do sujeito como sombra, essa sombra é o eu e o Outro, e traduz a ânsia de completude:

e foi quando tinha cortado as primeiras espigas que viu uma sombra ao lado da sua sombra [...], mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado a outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela.(SARAMAGO, 2010b, p.62)

“Um ao lado do outro” indicia a necessidade afetiva e é quando a paisagem se mostra mais rica, pois reverbera toda a necessidade humana na relação com o mundo: “Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma” (Saramago, 2010b, p. 62). E estar a procura de si mesmo é um processo bastante penoso, pois implica uma inclinação ao íntimo, uma *transmutação* a ser realizada.

No processo de *transmutação* da subjetividade no contato com o mundo circundante a melancolia ressurge na elaboração das imagens-espacos que incidem a memória como uma irradiação do eu:

Cai a chuva, o vento desmancha as árvores desfolhadas, e dos tempos passados vem uma imagem, a de um homem alto e magro, velho, agora que está mais perto, por um carreiro alagado. Traz um cajado ao ombro, um capote enlameado e antigo, e por ele escorrem todas as águas do céu. À frente caminham os porcos, de cabeça baixa, rasando o chão com o focinho. O homem que assim se aproxima, vago entre as cordas de chuva, é o meu avô. Vem cansado, o velho. Arrasta consigo setenta anos de vida difícil, de privações, de ignorância. E no entanto é um homem sábio, calado, que só abre a boca para dizer o indispensável. Fala tão pouco que todos nos calamos para ouvir quando no rosto se lhe acende algo como uma luz de aviso. [...] É um homem como tantos outros nesta terra, neste mundo, talvez um Einstein esmagado sob uma montanha de impossíveis, um filósofo, um grande escritor analfabeto. Alguma coisa seria que não pôde ser nunca. Recordo aquelas noites mornas de Verão, quando dormíamos debaixo da figueira grande, ouço-o falar da vida que teve, da Estrada de Santiago que sobre nossas cabeças resplandecia, do gado que criava, das histórias e lendas da sua infância distante. (SARAMAGO, 2006, p. 119-120)

Este trecho apresenta a melancolia da memória de um espaço de tempo perdido. A imagem descortinada entrelaça a força da memória ao profundo sentimento de perda. Aqui a transição e o deslocamento são intensificados, recuperando um tempo distante, o tempo da infância no que lhe foi mais significativo. Desse modo, a cartografia do espaço pelo olhar entrecruza a consciência simbólica que compõe o sujeito e cuja elaboração do espaço se dá pelo tecido da linguagem, em que a memória, composta pela infância assume o valor do tempo e do eu em ressignificação.

O espaço emocional estrutura um amplo horizonte de sentido no que concerne à memória, pois entrelaça uma imagem a um espaço perdido e recuperado, revisitado e, por isso mesmo, muito mais intenso. A memória confessa é perpassada pelo que está implícito na leitura: a dor, a saudade e remissão, como para Said:

Fui subjugado pela emoção porque pude ver de repente como todos aqueles anos ele havia lutado para se expressar de uma maneira que, por temperamento e formação, não estava equipado para adotar. Talvez, por razões edipianas, eu o tivesse bloqueado, e talvez minha mãe, com seu talento para a ambivalência e a manipulação, o tivesse solapado. Mas, fosse isso verdadeiro ou não, a distância entre mim e meu pai foi selada por um duradouro silêncio, e foi esse fato que confrontei com lágrimas no consultório do meu terapeuta, permitindo a mim mesmo uma visão redentora dele, por toda sua falta de jeito e pelo áspero mas perceptível afeto que ele havia demonstrado por seu único filho (SAID, 2004, p. 383).

E assim, o espaço da memória é espacializado, reconstituído e ressignifica a própria memória emocional, traduzindo um tempo/espaço divergente que precisa ser, e o é, revisto pelo olhar da maturidade. Que triste seria se a memória não tivesse esse fulgor que ressoa no interior da subjetividade, trazendo ao sujeito uma compreensão do vivido. A escolha das palavras na construção desses espaços compõe uma liberação do que foi e do que é como sujeito e permite uma irradiação que se expande e se retrai num perfeito movimento excêntrico e concêntrico, equilibrando o passado e o presente de cada um. As palavras finais em *A maior flor do mundo* são de um encanto libertador da infância e da vida adulta, mas que acabam por religar as duas fases de sua vida em uma memória ficcional *una* e liberta:

Quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saíra da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos. E essa é a moral da história. Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para crianças... Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lês, mas muito mais bonita?... E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?(SARAMAGO, 2011, p. 14-16)

E as pontas da memória se unem em um único espaço, o do presente catártico e libertador, em que as margens do eu em suas diferentes imagens são entrelaçadas e permitem ao sujeito conceber sua história como a de um *outro*, mas íntima e significativamente de todos. Os espaços e memórias do eu expressam entrelaçamento pelo aspecto afetivo-emocional que está presente através do *personagem real*, da cidade da infância, do espaço do aconchego dos entes queridos, do recôndito da subjetividade presente pela palavra carregada de emoção que compõe no outro um laço emocional do qual desvincular-se é quebrar a beleza do texto:

em termos de devir, dinamicamente, o que as imagens nos dão como já feito, em estado estático. Presente e atuante no trabalho de evocação das imagens, ele se dissipa e desaparece por trás das imagens depois que estas foram evocadas, tendo cumprido seu papel. A imagem de contornos fixos desenha o que foi (BERGSON, 1999, p. 146).

No entanto, de todas as presenças e espaços da memória que marcam os sujeitos, são as recordações mais emocionais que revelam a paisagem da intimidade pelo modo como descrevem e estruturam a imagem apresentada e representada. Ou seja, é pelo entrelaçamento da voz do *eu* que a subjetividade compreende o espaço do passado e dele se embebe, permitindo se dar a conhecer:

Mas a imagem que não me larga nesta hora de melancolia é a do velho que avança sob a chuva, obstinado, silencioso, como quem cumpre um destino que nada poderá modificar. A não ser a morte. Este velho, que quase toco com a mão, não sabe como irá morrer. Ainda não sabe que poucos dias antes do seu último dia terá o pressentimento de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, das sombras amigas, dos frutos que não voltará a comer. Porque terá chegado a grande sombra, enquanto a memória não o ressuscitar no caminho alagado ou sob o côncavo do céu e a eterna interrogação dos astros. Que palavra dirá então? (SARAMGO, 2006, p. 120)

Dirá a palavra do seu recôndito, expressará a emoção de sua paisagem pelas escrituras de um mundo ficcional, indicando a importância do sujeito no espaço das memórias e da vida: “Quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saíra da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos. E essa é a moral da história. Este era conto que eu queria contar” (Saramago, 2011, p. 24-26).

Dessa troca emocional, o que fica é o mais íntimo do sujeito, sua

paisagem da subjetividade, a de Saramago, melancólica, intensa, emocional... Habitada pela memória e transmutada nos espaços do tecido textual, impregnada da emoção que leva o homem a seguir sempre em frente.

Em certa altura, chegou ao limite das terras até onde se aventurara sozinho. Dali para diante começava o planeta Marte, efeito literário de que ele não tem responsabilidade, mas com que a liberdade do autor acha poder hoje aconchegar a frase. Dali para diante, para o nosso menino, será só uma pergunta sem literatura: “Vou ou não vou?” E foi. (SARAMAGO, 2011, p. 10)

“Vou ou não vou?”, dúvida que delimita caminhos, “é foi”, a coragem para tentar. Essa era a história que *eu* queria contar, do ultrapassar dos limites do literário para o mundo da subjetividade e sua paisagem marcante, expandindo-se para o além do eu e se aventurando pelo mundo fascinante que se descortina para todos que desejam ir...

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. 1ª. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da super-modernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Edição bilíngue.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. Ed. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze*. Tradução de Carla Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço, Percepção e Literatura, p.167. In: \_\_\_\_\_;
- BARBOSA, Sidney (org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos/SP: Editora Claraluz, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. “Ouverture”. 2003, p. 11-23. In: VION-DURY, Juliette; GRASSIN, Jean-Marie; WESTPHAL, Bertrand (Sous la direction de). *Littérature et espaces*. Limoges: Pulim, 2001.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. 2.ed. Barcelona: Montesinos, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organizado por Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- \_\_\_\_\_. *Obra Poética*: Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PROUST, Michel. *O tempo redescoberto*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 1992.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SAID, Edward W. *Fora do lugar: memórias*. Traduzido por José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- \_\_\_\_\_. *As palavras de Saramago*: Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Organização e seleção Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.
- SILVA, Maria Luiza Berwangerda. Suave convívio: Literatura Comparada e Psicanálise. In: MASINA, Léa; CARDONI, Vera (Orgs.). *Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

**UMA LEITURA SOBRE AS MEMÓRIAS DE DIÁSPORAS EM BECOS DA  
MEMÓRIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO**  
A READING ABOUT THE DIASPORAS' MEMORIES IN BECOS DA MEMÓRIA  
BY CONCEIÇÃO EVARISTO

Kátia Marlowa Bianchi Ferreira Pessoa<sup>1</sup>  
Maria Cândida Melo Pereira<sup>2</sup>

*Eu só quero é ser feliz. Andar tranquilamente na favela onde eu nasci.  
Rap Brasil Julinho Raspa e Kátia*

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo destacar as diásporas presentes no texto que estão entrelaçadas com as memórias dos personagens, cujo resgate é feito pela personagem menina Maria-Nova. Pretende-se, também, contemplar aspectos referentes à diáspora e à memória que ocorrem simultaneamente no texto, uma vez que é rico em descrever com detalhes lugares e pessoas por meio das lembranças dos personagens. No entanto, não se pode esquecer que as memórias da autora, representadas pela personagem Maria-Nova, estão ligadas à memória da cidade de Belo Horizonte no que diz respeito ao desfavelamento ocorrido nos anos 50, que não se pode deixar de abordar nos estudos de Becos da Memória.

**PALAVRAS CHAVE:** Memórias, diásporas, desfavelamento.

**ABSTRACT:** The present work is centered on the diasporas that occur of text and are interlaced with the memories of the characters, whose ransom is done for character child Maria-Nova. Intend, also, contemplate concerning aspects for diaspora and memory that occur in the same time on the text, because is rich to describ with details places and persons through characters' remembrances. However, it can't forget that the author's memories, presented for character Maria-Nova, are connected to Belo Horizonte city's memory concerning about the end of shantytown happened in 50 years, that it can't forget to approach in the studies of Becos da Memória.

**KEY WORDS:** Memories, diasporas, shantytown.

A epígrafe acima revela o sentimento dos personagens de Becos da Memória ao saber que precisam deixar a favela que é o lar de todos, apesar

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Brasileira. Professora da Universidade do Planalto Catarinense. Email: [katiamarlowapessoa@gmail.com](mailto:katiamarlowapessoa@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestre em Educação. Professora da Universidade do Planalto Catarinense. Email: [marcanmp@twc.com.br](mailto:marcanmp@twc.com.br)

da pobreza e da falta de estrutura, como água encanada e saneamento básico. No decorrer da narrativa, constata-se que nenhum dos personagens pretende abandoná-la, uma vez que não têm para onde ir e ainda estão presos em seus laços de amizade, permanecendo ali até a intimação da companhia.

A obra retrata o sofrimento daqueles, marcado pela tristeza da perda do lugar em que vivem e da incerteza do amanhã. Tudo está estampado por meio das memórias de uma personagem, a menina Maria-Nova, cujas lembranças se juntam às memórias de outros moradores. Assim, é possível afirmar que o texto de Conceição Evaristo apresenta características memorialistas do começo ao fim, pois os fatos relatados pelos personagens não possuem uma sequência lógica. Eles são expostos ao leitor aos pedaços, recortados entre as memórias de outros personagens, como por exemplo: a narrativa inicia com Maria-Nova falando de Vó Rita e a Outra, passando para Tio Totó e suas lembranças familiares e sucessivamente a outros personagens. Por outro lado, observa-se que as memórias são assinaladas pela diáspora que se repete ao longo da narrativa, principalmente na família de Maria-Nova, a começar por Tio Totó.

O texto de Conceição Evaristo apresenta, de acordo com a leitura realizada, marcas do movimento da diáspora. Muitas vezes, remontar a história de uma palavra abre novos horizontes capazes de revelar significações submersas desta palavra. Assim, conforme a origem etimológica, a palavra diáspora vem da palavra grega *diáspora* que significa dispersão, no entanto, a clássica, que considero a mais relevante, refere-se à diáspora do povo judeu. Desse modo, este trabalho tem por objetivo destacar as diásporas presentes no texto que estão entrelaçadas com as memórias dos personagens, cujo resgate é feito pela personagem menina Maria-Nova. Pretende-se, também, contemplar aspectos referentes à diáspora e à memória que ocorrem simultaneamente no texto.

No entanto, não se pode esquecer que as memórias da autora, representadas pela personagem Maria-Nova, estão ligadas à memória da cidade de Belo Horizonte no que se refere ao desfavelamento ocorrido nos anos 50. Dessa forma, não se pode deixar de abordá-lo nos estudos Becos da Memória.

Assim é importante destacar que Becos da Memória, por se tratar de uma narrativa memorialista, pertence ao gênero confessional, como as autobiografias, os diários e as cartas. As histórias de vida centradas no 'eu' são tão antigas quanto ao desejo de perpetuar a espécie humana. Contudo, a literatura íntima começa a ganhar força enquanto gênero somente com a consolidação da classe burguesa onde o homem adquire a convicção histórica de sua existência. É importante destacar que as narrativas escritas na primeira pessoa, de caráter subjetivo, contam histórias de vida que sempre existiram; mas só a partir do século XVIII, que se pôde pensar em gênero confessional ou em literatura íntima, apesar de obras esparsas como *De Bello Gallico* (51a.C), *Júlio César* ou *Ensaio* (1580), de Montaigne, por serem exemplos isolados de escrita autobiográfica (MACIEL, 2013).

Segundo Maciel (2013), a narrativa confessional alcança seu apogeu no início do século XX e continua em voga até os dias atuais, pois a literatura íntima tornou-se produto de consumo e passou a ser digerida por uma grande massa de leitores interessados no secreto. Os leitores do século XX, ao buscarem conhecimento de um testemunho único, na verdade visam a obter a ligação inevitável entre os seres humanos e a dor que os une. Provavelmente, por se tratar de personagens reais, marcados pela memória da autora em *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo, há uma cumplicidade maior por parte dos leitores, sensibilizados com as mazelas sofridas por eles.

Para facilitar a leitura de *Becos da Memória*, já que a narrativa é de cunho memorialista, faz-se necessário falar um pouco de Conceição Evaristo, uma vez que nasceu em uma favela no Alto da Avenida Afonso Pena, Belo Horizonte, em 1946. Com o tempo, a população foi desfavelizada, removida para outros bairros da cidade e da área metropolitana, pois novos prédios e ruas foram construídos na região. Tendo vivido a infância nesse local, Conceição traz na memória fatos e pessoas dessa época que participam de suas narrativas, como é o caso de Vó Rita, Tio Totó que se encontram presentes em *Becos da Memória* e de “Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (EVARISTO, 2006, p. 20), conforme depõe a autora no primeiro capítulo.

A mãe de Conceição, dona Joana, teve nove filhos, era doméstica, lavava roupas para fora e ainda encontrava tempo para lhes contar histórias. Evaristo também trabalhou como doméstica na capital mineira enquanto estudava. Formou-se professora no antigo curso Normal, em 1971, e depois se mudou para o Rio de Janeiro, onde foi aprovada em um concurso municipal para o magistério e, posteriormente, no curso de Letras na Universidade Federal daquele estado. Ela é mestre pela PUC/RJ, onde defendeu, em 1996, a dissertação *Literatura Negra: uma poética da afro-brasilidade*. Hoje é doutora em Literatura Comparada na UFF e publica poemas e contos na coletânea *Cadernos negros* desde 1990. Frequentemente é chamada para palestras e congressos em todo o Brasil e no exterior, nos quais aborda as questões de gênero e etnia na Literatura Brasileira. Em 2006 publica *Becos da Memória*.

Quanto ao referencial teórico desse estudo, a palavra *diáspora* significa dispersão de povos ou grupo de pessoas que são obrigadas a sair de uma terra para outra por força de uma situação de fundo político, religioso ou econômico, conforme o dito acima. No sentido amplo, a *diáspora* pode abranger o movimento de emigração por necessidade econômica em que pode incluir-se também o tráfico de escravos.

Desse modo, pode-se identificar três espécies de *diáspora* no texto. A primeira ocorre fora do texto pela memória de Tio Totó quando relembra as histórias de seus ancestrais.

Quando Tio Totó se entendeu por gente, ele já estava em Tombos de Carangola. Sabia que não nascera ali, como também ali não nasceram seus pais. Estavam todos na labuta da roça, da capina. Sabia que seus pais eram escravos e ele já nascera na 'Lei do Ventre Livre'. Que diferença fazia? Seus pais não escolheram aquela vida e nem ele(...) Na roça, às vezes, meu pai contava histórias e dizia sempre de uma dor estranha que, nos dias de muito sol, apertava o peito dele. Uma dor que era eterna como Deus e como o sofrimento. Totó entendia, era menino, mas, de vez em quando, sentia aquela punhalada no peito. Uma dor aguda, fria, que sem querer fazia com que ele soltasse fundos suspiros. O pai de Totó chamava aquela dor de banzo (EVARISTO, 2006, p. 23-24).

É importante destacar que nos registros da História do Brasil, na parte que se refere à escravidão, fala que muitos negros morriam de banzo, uma doença causada pela saudade da África mesclada aos maus tratos sofridos e, provavelmente, relaciona-se com a palavra 'Banza', povoação dos negros africanos, como afiança, segundo o dicionário etimológico. (CUNHA, 1997).

As lembranças de Tio Totó sobre a história da terra de seus pais remete ao tráfico de escravos no Brasil, o qual se inicia com mais intensidade no século XVI. Os africanos trazidos ao Brasil faziam parte de dois grandes grupos de língua e cultura diferentes entre si: o dos sudaneses e o dos bantos. Estes eram considerados excelentes agricultores (QUEIRÓS, 1993). É possível que os pais de Tio Totó tenham ascendência banta pelo fato de estarem ligados há tempos ao cultivo da terra, conforme se observa na citação acima.

O segundo processo de dispersão surge na narrativa novamente pelas memórias pessoais de Tio Totó, e por força de necessidade econômica é obrigado a sair do campo e ir à cidade.

Um dia, ainda com a primeira mulher, tivera de deixar a fazenda em que foram criados trabalhando na roça. As terras haviam sido vendidas, os donos estavam em má situação. Quem quisesse ficar, ficasse, quem não quisesse, arribar podia. Totó juntou a mulher, a filha e alguns trapos. Nem ele nem ela tinham mais pais vivos. Iriam partir, queriam esquecer as histórias de escravidão, suas e de seus pais. Foram dias e dias de sobrevivendo no mato. Lembravam histórias mais amenas de campo, de vastidão, de homens nus, de leões em terras longínquas. Lembravam-se de deuses negros, reais, constantes e tão

diferentes daquele Deus-Jesus de que tanto falavam os senhores e os padres. Nesta hora vinha a dor fina como um espinho rasgando o peito (EVARISTO, 2006, p. 25).

A terceira diáspora é causada pelo processo de desfavelização quando a família de Maria-Nova e Tio Totó, agora um ancião, é obrigada a sair de sua casa e ir embora sem destino.

Tio Totó não se conformava com o acontecido. Deus do céu, seria aquilo vida? Por que a gente não podia nascer, crescer, multiplicar-se e morrer numa mesma terra, num mesmo lugar? (...) Tio Totó andava inconsolável, já velho, mudar de novo num momento em que seu corpo pedia terra. Ele não sairia da favela. Ali seria sua última morada. (...) E hoje, agora, a gente perde um lugar de que eu já pensava dono. Perder a favela! (EVARISTO, 2006, p. 23; 32).

Constata-se que esse processo de desfavelização provavelmente ocorreu no início da década de 50, de acordo com o texto e com a história de vida da autora, pois em Becos da Memória os personagens formam um grupo liderado por Negro Alírio, e iniciam uma espécie de associação de moradores, movimento que surge em Belo Horizonte a partir de 1950, como se verifica no exemplo:

Um dia um grupo decidiu ir ao escritório da Firma Construtora, responsável pelo desfavelamento, para reclamar da falta que estavam fazendo as torneiras que haviam sido retiradas. A comissão não foi sequer atendida, retornando em total estado de desânimo e desespero. (...) Os tratores da firma construtora estavam cavando, arando a ponta norte da favela. Algumas famílias já estavam com ordem de saída e isto precipitava a dor de todos nós. Cada família que saía era uma confirmação de que chegaria a nossa vez. Ofereciam duas opções ao morador: um pouco de material, tábuas e alguns tijolos para que ele construísse outro barracão num lugar qualquer ou uma indenização simbólica, um pouco de dinheiro. A última opção era pior. Quem optasse pelo dinheiro recebia uma quantia tão irrisória que acabava sendo gasta ali mesmo. Depois vinha o pior, decorrido o prazo de permanência, nem o dinheiro, nem as tábuas, nem os tijolos, só o nada. (...) Havia famílias que moravam ali há anos, meio século até, ou mais. O que seria a Lei Usucapião? Eram estes

pensamentos que agitavam a cabeça de Maria-Nova, enquanto olhava o movimento de tratores para lá e para cá (EVARISTO, 2006).

Na época existia apenas uma indenização irrisória por parte da construtora, o governo não oferecia às famílias despejadas uma indenização, como aconteceu em 1971, com o programa CHISBEL (Coordenação de Habitação de Interesse Social de Belo Horizonte). Este propõe indenizar dando moradias aos habitantes das favelas em outros locais, distantes do centro a fim de não atrapalhar o crescimento da zona urbana. Ressalta-se, conforme os autores, que

As favelas são marcadas e constituídas historicamente pelo estigma social, que a naturaliza como o lugar da criminalidade, da ilegalidade, da violência(...) As primeiras intervenções nas favelas de Belo Horizonte surgiram a partir de uma necessidade de estancar o descompasso que havia entre o crescimento industrial da chamada zona urbana e os espaços ocupados pelas classes populares' (PIMENTA, 2013, p. 1).

De acordo com a citação, o mesmo acontece em *Becos da Memória* quando as perdas de lugar conduzem os personagens às diásporas incertas como se verifica no decorrer da narrativa, em que transparece a desigualdade social adotada pelas políticas públicas. Segundo Boneti (2011), os agentes definidores das políticas públicas, os que representam os interesses das classes dominantes e que têm poder de barganha no âmbito da correlação de forças na sua definição, não levam em consideração o caráter desigual da sociedade, mas sim consideram que a igualdade se resume na conquista de interesses específicos dos grupos e indivíduos por meio das instâncias jurídicas, como se a possibilidade de acesso aos direitos sociais fosse igual para todos. Pode-se comprovar que, no decorrer da narrativa, evidencia-se a luta desigual travada entre os moradores da favela e a construtora, proprietária do terreno, cujas casas habitavam, uma vez que “era preciso lutar pelo direito de não sair de onde estavam”(EVARISTO, 2006, p. 134).

É interessante ressaltar que a favela na qual nasceu a autora, era chamada de Favela do Pindura Saia originada na década de 30, e localizada entre os bairros Serra e Cruzeiro. Na época era um subúrbio da capital mineira e hoje esse espaço abriga as favelas Vila Santa Isabel, Vila Fumec e Vila Pindura Saia, núcleos remanescentes da antiga favela que, segundo Melo (2012), não fora totalmente erradicada. Assim, conforme os moradores e os levantamentos aerofotogramétricos de 1953 e 1967, estima-se que a Pindura Saia ocupava uma área correspondente a 20 quadras da configuração urbana atual. O nome dessa favela deve-se ao fato de antigamente o local ser habitado por lavadeiras,

e por isso era comum a presença de varais com roupas a secar. Justifica-se esse nome devido a uma briga entre duas mulheres, quando uma arrancou a saia da outra e a jogou em uma cerca de arame e ali permaneceu pendurada.

O plano de desfavelamento também aborrecia e confundia a todos. Havia um ano que a coisa estava acontecendo. A favela era grande e haveria de durar muito. Dava a impressão de que nem eles sabiam direito porque estavam erradicando a favela. Diziam que era para construir um hospital ou uma companhia de gás, um grande clube, talvez (EVARISTO, 2006, p. 108).

Observa-se que a narrativa ‘Becos da Memória’ retrata fatos reais pertencentes à história da desfavelização em Belo Horizonte, presentes no decorrer da narrativa e nos dados biográficos da autora, visto que sua mãe, Joana, era lavadeira, e tanto a história da cidade quanto a narrativa fala que muitas mulheres nessa favela exerciam essa profissão.

Assim, a memória se apresenta como fio condutor importante na construção da narrativa de Conceição Evaristo. Do início ao final, a memória conduz os pensamentos de Maria-Nova e dos demais personagens, como por exemplo: Tio Totó, Maria-Velha, Vó Rita, Custódia, Ditinha. Desse modo, registram-se algumas considerações teóricas sobre o assunto, começando pela origem da palavra.

A memória é um cabedal infinito do qual só registramos fragmentos. “Na antiga Grécia, Mnemosyne, uma das divindades do panteão grego, irmã do Tempo e do Oceano, condutora do coro das musas e responsável pela função poética da onisciência de tempos passados, não só do passado individual, mas do tempo antigo” (BOSI, 1979, p. 10).

Eu me lembro de que ela vivia entre o esconder e o aparecer atrás do portão.(...) Para mim, para muitos de nós, crianças e adultos, ela era um mistério, menos para Vó Rita.(...) Naquela época, eu menina, minha curiosidade ardia diante de tudo.(...). Hoje, a recordação daquele tempo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! (EVARISTO, 2006, p. 19-20).

Para o mundo grego antigo, a memória tinha a função de vidência e êxtase; para os tempos atuais, a memória é o conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente (BOSI, 1979).

A partir desses traços de caráter histórico, verifica-se que a memória do indivíduo está ligada à memória do grupo: família, classe social, escola e re-

ligião, transformando-a tanto em memória subjetiva como coletiva. Observa-se, no decorrer da narrativa, que as memórias de Maria-Nova misturam-se a de seus parentes e amigos quando estes relatam as suas histórias de vida onde passado e presente se encontram. “Havia uma história que Maria-Velha repetia sempre, um fato passado em sua infância e que ela contava e recontava para a menina Maria –Nova” (EVARISTO, 2006, p.34).

Dessa forma, estabelecer a diferença entre autobiografias e memórias é um trabalho difícil. Os limites que as separam são imprecisos e subjetivos, e as técnicas narrativas são comuns às duas formas. O gênero memorialista encontra-se entre a autobiografia e a história. A autobiografia é um registro pessoal no qual o ‘eu’ comanda o fluxo das recordações e tudo é visto sob o prisma da subjetividade. Contudo, o “registro autobiográfico pressupõe uma reflexão sobre o mundo interior da experiência: seu objetivo é uma vida, não simplesmente um registro de coisa que tenham ‘roçado’ uma existência” (MALUF, 1999, p. 56).

Este se diferencia do diário que é o registro sistemático dos acontecimentos da vida cotidiana. Para Halbwachs (1990, p. 56) as pessoas estão em constante procedimento de reescrever sua história através da lembrança, que é “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados ao presente, e preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outro tempo já saiu bem alterada”.

Em decorrência, tem-se a consciência de que não é possível o homem entender nem apreender a realidade, sem passar por um prazo de interiorização. Segundo o autor, a memória de cada indivíduo está ligada a de outros, ou seja, a do grupo, que por sua vez integra a memória coletiva. Os fatos armazenados por um indivíduo estão entrelaçados aos de outros “nas múltiplas redes das quais faz parte e nas quais atua” (idem).

A história pessoal encontra-se na história coletiva. Para Halbwachs (1990), o memorialismo “é um registro temperamental, contido de humores e de assuntos selecionados no qual o autor é ao mesmo tempo leitor. É a palavra escrita de frente para o espelho e que joga com o ocultamento e o desvelamento da experiência vivida”. (IBID). Apesar de ser uma fonte documental importante, a Literatura de caráter pessoal não pode ser tratada como se relatasse fatos verídicos. O memorialista ao narrar os episódios passados de sua história de vida pode modificá-los de acordo com sua visão atual. O texto de memórias detém seu olhar na superficialidade dos acontecimentos de onde retira e guarda lembranças significativas (IBID), enquanto que o texto autobiográfico detém-se nos registros do ‘eu’. O texto memorialista apresenta um caráter testemunhal, fornecendo aos fatos uma dose de credibilidade e veracidade, em consequência disso possui forma mais documental. E o ‘eu’ do testemunho, das autobiografias e memórias é diferente do ‘eu’ das biografias tradicionais de

homens e de mulheres famosos, cuja vida privada desperta a curiosidade das pessoas comuns.

O autor de um testemunho insere-se em uma comunidade não dependente de fronteiras locais e, por sua vez, faz parte de um todo maior. A grandeza do testemunho encontra-se no exercício de solidariedade com o outro, ao contrário da biografia ou dos gêneros que emprestam a técnica estilística para a história do outro. Assim, o testemunho apresenta uma coloração solidária entre escritor e cidade.

Tal fato se verifica em *Becos da Memória* onde as memórias de Maria-Nova e dos demais personagens imbricam-se à memória da cidade, e serve como testemunho de uma parte da história dessa. Além disso, Maria-Nova ao expor suas lembranças da infância vivida na favela solidariza-se com os demais personagens quando as lembranças deles também são as suas.

## BIBLIOGRAFIA

- BONETI, Lindomar Wessler. *Políticas públicas por dentro*. Ijuí: Unijuí, 2011.
- BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembrança de velho*. São Paulo: T.A. Editor, 1979.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, 1997.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. [online] Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>. Arquivo acessado em 22 de março de 2013.
- MALUF, M. *Ruídos da memória*. São Paulo: Silicone, 1990.
- MELO, Tatiana Soledade Delfanti Melo. *A Vila Santa Isabel na Avenida Afonso Pena: A experiência positiva da moradia popular em região central de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, fev. 2012. [Dissertação de Mestrado].
- PIMENTA, D. A. Programa vila viva: contradições e resistências no processo de urbanização de uma favela em belo horizonte. [online] Disponível em: [http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais\\_XVENABRAPSO/405.%20programa%20vila%20viva.pdf](http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/405.%20programa%20vila%20viva.pdf). Arquivo acessado em 22 de março de 2013.
- QUEIRÓS, S. R. *Escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Ática, 1993.

**Página em branco**

**ANDANÇA PELAS CANÇÕES MEXICANAS, DE GONÇALO M. TAVARES**  
WANDERING BY CANÇÕES MEXICANAS, BY GONÇALO M. TAVARES

Kim Amaral Bueno<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Canções mexicanas* (2013), de Gonçalo M. Tavares, reúne 27 contos produzidos a partir de uma visita à Cidade do México. O narrador/observador está em constante movimentação, detendo-se em cenas, espaços e personagens verossímeis apenas sob a ótica alegórica e profundamente intertextual de Tavares. Estas narrativas retomam temáticas cruciais do projeto literário do autor, como a animalização, o inumano, a técnica em oposição à natureza, sob o viés de um narrador em deslocamento por determinada topologia. Assim, a aplicação de uma categoria que defino como “andança” para caracterizar a narração dos contos pretende entender a transposição da experiência espacial à sua textualização, mantendo em meu horizonte de leitura as constatações do próprio autor sobre o seu processo criativo e sobre os temas que problematiza. **PALAVRAS-CHAVE:** Gonçalo M. Tavares; *Canções mexicanas*; processo criativo.

**ABSTRACT:** *Canções mexicanas* (2013), by Gonçalo M. Tavares brings together 27 short stories produced from a visit to Mexico City. The narrator / observer is constantly moving, stopping scenes, spaces and characters that exist only in the writer’s literary universe. These thematic resume crucial narratives of the writer’s production, combined as animalization, the inhuman, the technique in opposition to nature, with a narrator in displacement for a given topology. Applying a category defined as “wandering” to characterize the narration of tales understands the passage of spatial experience your textualization, keeping the reading horizon the writer’s own findings about their creative process and on the topics that questions.

Gonçalo Tavares nasceu em 1970 na cidade de Luanda, porém desde a infância viveu em Lisboa, constituindo-se português por formação e afeição. É nítida a dicção europeia que reverbera em suas obras. Talvez muito mais europeia do que portuguesa. Sua primeira publicação data de 2001, chamada *O livro da dança*. O título já é indicativo de uma das preocupações

---

<sup>1</sup> Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense – IFSul. Produz tese de doutoramento vinculado ao PPG Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

sobre as quais a obra de Tavares vai se debruçar, a saber, as relações entre o corpo e o espaço encarnadas pelo movimento e a dança. Após a publicação de 2001, seguiram-se outras dezenas de títulos divididos em seguimentos de continuidade, uma espécie de séries: há os livros d'*O Bairro*, nos quais há a produção de um bairro ficcional no qual se avizinham alguns dos grandes escritores universais, possuindo, cada um deles, um título em que o narrador tavariano mimetiza o seu fazer literário, como em, por exemplo, *O Senhor Valéry e a lógica*, *O Senhor Henri e a enciclopédia*, *O Senhor Brecht e o sucesso*, totalizando, até agora, dez *Senhores* (*O Bairro* é perceptivelmente um projeto em progresso, de modo que outros “senhores” devam vir a habitá-lo); há também os d'*O Reino*, série composta por quatro romances de densidade textual bastante significativa, entre os quais está *Jerusalém* (primeira edição de 2004), romance de grande repercussão crítica e ganhador dos prêmios Portugal Telecom e José Saramago. Há, ainda, outras categorias elencadas por Tavares para agrupar a sua obra, possuindo, estas, um número mais reduzido de títulos: *Canções*, *Short Movies*, *Epopéia*, *Enciclopédia*, *Bloom Books*, *Poesia*, *Teatro*, *Arquivos* e *Investigações*.

Tavares geralmente comenta nas entrevistas que concede a revistas, em seminários e programas de televisão, sobre seu movimento criativo e de produção dos textos. O autor afirma que o grande volume de sua obra se deve à intensidade de seu trabalho de escritura, que adota por “prática metodológica” deixar os textos descansarem depois de terminados, sem se apressar para lançá-los ao mercado editorial, o que lhe permite acumular uma quantidade significativa de obras “na gaveta”, e publicá-las quando lhe parece apropriado. Nas entrevistas à Revista Cult (nº 168) e ao projeto “Sempre um Papo” (2013) (programa exibido em redes de televisão públicas, como a TV Câmara, e cujos programas estão disponíveis no site *YouTube*), Tavares comenta sobre estes aspectos de sua produção, e também discute três pontos que me parecem bastante caros à sua obra: a ideia de movimento, esboçada pela figura da dança, pelo imaginário da viagem e pela exploração do espaço nas narrativas; a figura da máquina, como um elemento a disputar o campo da vida junto com o homem, encarnando uma “técnica” quase indomável no limite de subjugar o humano; e, um procedimento de arqueologia/genealogia, no desmembramento de personagens, na busca por origens, no incessante retorno à tradição cultural do ocidente através das técnicas de citação e de arquivamento. O segundo e o terceiro ponto que desmembro a partir das falas e da leitura das obras de Tavares, na verdade, convergem para uma única discussão, que se elabora em relação aos limites do humano/in-humano, a ancestralidade animal latente nos homens e em suas ações, a proximidade

com a barbárie e a precariedade da civilização, esboçadas nas obras de Tavares e, claro, nas suas *Canções mexicanas*, livro de contos composto por ações narrativas de escalas dispare, e assim por vezes absurdas, como o caminhar sem rumo de uma personagem ou o estupro de uma criança.

Pretendo discutir estes três aspectos da produção do autor português a partir do livro *Canções Mexicanas*, publicado em Portugal em 2011, e no Brasil em 2013, que reúne 27 pequenas narrativas que se passam na cidade do México, conduzidas por um narrador em primeira pessoa (exceção na obra de Tavares). Tais textos foram motivados por uma visita feita pelo autor àquela cidade, e tematizam, talvez, o estranhamento que ela lhe causara: um estranhamento aos olhos europeus “não habituados” à multiplicidade de uma grande cidade americana, caótica, multicultural e hiperabitada. O movimento de leitura que adoto é mais descritivo do que teórico, incorrendo no risco de ser meramente “impressionista”, não avançando de forma efetiva a crítica, já vasta, de Tavares. Porém, é o risco de um exercício pautado por inferências e sensações de leitura. Todavia, ele pode ser rentável ao cotejar tais “sensações” das *Canções Mexicanas* àquilo que Tavares afirma sobre sua produção e seu processo criativo nas entrevistas já citadas e à fala realizada por ele no fechamento da IV Edição do Festival Literário da Madeira, em 22 de março de 2014, cujo vídeo está também disponível no site *YouTube*, sob o título *A força de um Atlas*.

Nesta palestra Tavares aborda, entre questões genéricas de sua produção, a feitura de seu último livro, chamado *Atlas do corpo e da imaginação* (2014). Trata-se uma obra de ficção na qual palavra e imagem se reúnem para dar conta, fragmentariamente, de temas como a morte, a solidão, a cidade, a tecnologia, a modernidade, retomando autores clássicos e modernos de modo profundamente intertextual. Na confecção do livro e na elaboração das imagens, Tavares contou com a ajuda do grupo denominado “Espacialistas”, formado por arquitetos e artistas plásticos (“espécie de médicos do espaço”, em suas tentativas de “reabilitar artisticamente” determinadas geografias, nas palavras de Gonçalo T.), com quem trabalha na discussão do movimento e do espaço. Uma das discussões levantadas na conversa é a vulgarização das imagens vivenciada pelos nossos dias. Tavares a entende com uma forma de “desrespeito”, afinal vivemos uma época na qual nosso olhar não se fixa em imagem alguma, de modo que estamos sempre esperando pela próxima imagem. Tal discussão me motiva a começar a análise dos contos das *Canções mexicanas* pelo seu paratexto, a capa da primeira edição brasileira, lançada pela editora Casa da Palavra, produzida a partir da fotografia *La hija de los danzantes* (1933), do fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo.



Fig.1: *La hija de los danzantes* (1933) Manuel Álvarez Bravo. Disponível em <<http://www.manuelalvarezbravo.org/index.php>>

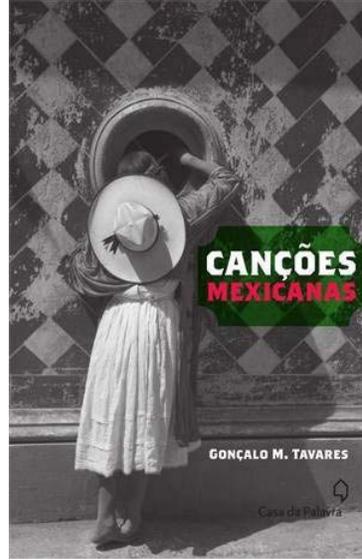


Fig.2: Capa de *Canções mexicanas* (2013b), com as interferências sobre a fotografia de Manuel Álvarez Bravo.

A opção por tal imagem certamente não é inocente, adiantando ao leitor algumas problematizações que ele certamente encontrará no texto literário. Como observamos acima na aproximação entre a imagem de Bravo e a composição da capa do livro, a interferência realizada pela designer Izabel Barreto foi bastante sutil, preservando a integridade da fotografia. Nela, destaca-se a geometria do espaço enquadrado, maculada pela menina que rompe o seu centro, conferindo-lhe volume e movimento. A imagem se caracteriza pelos azulejos retangulares em tom escuro que contrastam com o branco cimentado da parede formando losangos. A base da fotografia coincide com o retângulo formado pela calçada de encontro com a base do prédio, também retangular. A pequena janela circular sobre a qual a menina se debruça, totalmente negra em seu interior parece hipnotizar a menina cujo chapéu pende para trás, e, geometricamente igual à janela, parece assegurar que a menina não escapará dali. Do corpo da menina é visível apenas o antebraço direito, as canelas e os pés descalços. De resto, seu corpo está coberto por um vestido claro e um chale escuro que se avolumam sobre a parede inerte. O chapéu parece ser um adereço mais do cenário do que da personagem: pela sua geometria, por se coadunar à abertura negra perscrutada pela menina, por envolvê-la à parede, mas também por remeter o leitor ao México e aos seus tradicionais *sombreros*.

A fotografia duplica a potência da visão, permitindo assim duas etapas na sua interpretação: há a imagem visível pelo leitor/observador da fotografia, da qual se estrai os aspectos descritos acima, mas também há a imagem

que apenas a menina observa, advinda do negrume circular da pena janela sobre a qual se debruça, inacessível ao leitor/observador. A teoria que Roland Barthes (2006) desenvolve em *A câmara clara* sobre o *studium* e o *punctum* na fotografia poderia ser adequadamente aplicada a esta imagem, uma vez que tal escuridão circular parece representar perfeitamente aquilo que o teórico francês denominou por *punctum*, ferindo a imagem com uma brecha que leva o leitor a atribuir sentidos não nítidos na superfície da imagem. Assim, de uma primeira leitura da fotografia extraímos uma perceptível discussão sobre a fragmentação do espaço; a possível racionalidade de um olhar europeu sobre um lugar estrangeiro pela geometrização das formas, numa leitura já contaminada pela atribuição da imagem à obra de Tavares; sobre identidade e pertencimento, aspectos estes muito mais pertencentes ao *studium*. Numa segunda leitura, catapultada pelo desconhecimento do que a menina observa através da ferida subjetiva da imagem, o *punctum*, é possível inferir que no interior da escuridão por ela espiada estão seus pais dançando, numa hipotética representação do movimento e do corpo. Assim, há na fotografia a problematização do espaço e do movimento encarnado pelo corpo, ambos presentes nos textos das *Canções mexicanas* e em outras obras de Gonçalo M. Tavares.

O conto “Los vaidosos” (2013b, p.53) tem menos de dez linhas e parece bastante surreal, como tantos outros do livro. A situação em que os três meninos que o protagonizam se encontram é provocante: “três meninos de dezesseis anos [estão] a violar uma máquina de filmar”. Sob a interrogação do narrador do porquê de tal atitude, um “velho” responde simplesmente que “a ellos no les gustan las fotografías”. O conto é significativo das preocupações que Tavares indicar possui sobre a imagem. E mais, a situação arquitetada na narrativa funde o instintivamente humano e a máquina. Dessa espécie de coito entre os meninos e máquina de filmar se pode inferir uma forma de violação às avessas daquela operada pelas imagens nos homens. Como Tavares explica em sua palestra *A força de um atlas* (2014), as máquinas fotográficas e todos as formas que hoje possuímos de mediar a realidade pela técnica funcionam como uma espécie de “memória dos olhos”, remetendo a um poder inerente à fotografia do “isto foi”, também referido por Barthes (2006) em sua *Câmara clara*. Por tanto, a violação adolescente do dispositivo técnico de mediação da objetividade e de arquivamento memorialístico significa a conjunção entre o humano e a tecnologia (o humano e as suas próteses), numa violência inevitável de um sobre o outro, sob pena de uma violência colonizadora reversa, ou seja, da tecnologia sobre o homem; e também significa o extravasamento, um tipo de grito de desespero do insuportável de um mundo regido pelas imagens.

Outro pequeno conto, também com menos de dez linhas, mas igualmente potente, chama-se “O coala” (2013b, p.63). A narrativa começa com uma afirmação por parte do narrador de que “o coala é levado às cavalitas pela

mãe”, e de que “isso parece excelente [...] nas ruas do México [...] e também na europa (sic)”. A aproximação entre a atitude animal e a humana é realizada instantaneamente, como se mães humanas e mães coalas, mamíferas, marsupiais, tivessem a mesma urgência em carregar os seus filhotes nas “inundações”, nos “incêndios” e nos “terremotos”. O elemento que conecta todas estas mães a carregar seus filhotes está no final do conto, cujo fluxo de leitura é ligeiro, quase sem pontuação, e faz com que o leitor escorregue para a afirmação final de que “é bom sempre este dorso de cavalo que a mãe tem e que permite que os meninos subam às suas cavalitas e pensem que é uma brincadeira o que afinal é desespero”. A fusão entre o humano e o animal arremessa o homem para uma atitude arcaica de quando talvez ainda era um bicho sem cultura. Se no conto “Los vaidosos” (2013b, p.53) estupram a máquina das imagens como forma de se sobrepor à “memória dos olhos”, ao registro do passado e a profusão de imagens do presente, numa ambivalente atitude de conjunção e violência, “o coala” cria o filhote em sua bolsa até que ele seja capaz de não apenas espiar para fora do conforto do corpo materno, mas de enfrentar os perigos da floresta. Então, já “parido”, ele é carregado pela mãe nas costas como na tradicional brincadeira humana de acavalar a criança fazendo-a sorrir, estratégia que uma mãe também pode adotar para salvá-la da morte, para a fuga em qualquer situação de desespero. A polaridade entre brincadeira e desespero expõem a inacessibilidade da criança ao mundo real, o que se dará gradualmente, e também revela que o desespero é uma ancestralidade que pode marcar tanto os animais das ilhas do pacífico quanto o homem que foge das catástrofes naturais ou dos bombardeios da guerra. Percebe-se hoje, pela midiaticização do mal nos horrores das guerras televisionadas, que as máquinas de imagens violadas pelos adolescentes não intimidam as mães que precisam acavalar os seus filhos e tentar escapar da morte por geografias inóspitas em atos de profundo terror e desespero.

Tal desespero pode ser aproximado da loucura, discutida no conto “Concentração” (2013b, p.31-36). A loucura, o excesso de racionalidade que leva a uma des-razão, é um elemento comum na obra de Tavares, mas neste conto ela parece representar um espaço muito próprio, no qual mais uma vez se percebe a indeterminação entre a racionalidade humana e a irracionalidade animal. É interessante retomar aquilo que Tavares escreve no verbete “Freud” (2009, p.51), na obra *Biblioteca* (2009), que me parece dialogar profundamente com as preocupações trazidas no conto:

Do porão podes ver a montanha, mas terás de esticar demasiado o pescoço. É preferível saíres para a rua, até porque o vento doméstico de uma ventoinha não tem origem na mesma máquina que o vento exterior dois metros acima do nível do chão.

Uma casa não teve infância, nasceu logo grande, sem crescimento progressivo nem ossos, e, no entanto, tem fendas e canalizações perturbadoras, o que, em arquitetura, é sinal de maus tratos com origem nos Deuses e nas intempéries. A parte do mundo e da realidade que não tem infância é triste; por que razão? Ninguém sabe.

De resto, nem todas as estratégias sexuais se concentram no planeta Terra, o que alguns lamentam. (TAVARES, 2009, p.51)

O narrador do conto “Concentração” começa afirmando que há uma matilha de cães famintos no sul da Sicília, que totaliza dez por cento de quinhentos mil cães. Estes cães estão prestes a devorar as pessoas cuja única forma de defesa é tocar tambores, afinal os cães se amedrontam do som dos tambores que pode lhes parecer tiros e assim não os devoram. O narrador, em um corte abrupto no narrado, afirma que está no meio da Cidade do México “a tentar encontrar a casa de Frida Kahlo, depois de estar uma manhã a olhar para os murais de Rivera: como concentrar a história em pessoas, como se a história fosse um somatório de biografias [...]” (2013b, p.31). Pela observação dos murais, o narrador formula a ideia de que a história avançaria tal uma bola que é arremessada para a frente através de insultos ou ventos artificiais, sem ser de fato tocada. Uma determinada manifestação de loucos na praça central leva o narrador a concluir que tais loucos formam “uma pátria à parte, uma raça à parte” (2013b, p.33), cuja verdadeira concentração se dá no hospício, espécie de casa para os loucos, “a casa sem infância” (2009, p.51) atribuída a Freud; a casa de Frida Kahlo perdida em meio ao centro da cidade; uma casa formada por paredes que sustentam os murais de Rivera de onde emerge a história do México. Estes loucos vão ficando tão loucos que acabam desenvolvendo uma nova forma de organizar a língua, produzindo espaços de sentido muito próprios com novas organizações sintáticas e sentenças aleatórias, como “Lady Macbeth” (2013b, p.33). Um coro de loucos ao repetir frases se assemelha muito a urros de animais, e não se sabe se são loucos ou se são bichos. A solução para a loucura aparece de duas maneiras: a interdição na casa que lhes compete, o hospício, onde a energia elétrica é infalível e permite a emissão constante de choques elétricos; e, a captura dos cães famintos da Sicília trazidos à praça central da Cidade do México para devorar os loucos. Há exatamente um cão esfomeado para cada louco, afinal “no meio do caos e de uma certa violência há sempre um sentido, uma ordem que, por exemplo, se manifesta nos números” (2013b, p.35). Porém, “os animais e os loucos não são assim tão organizados” (2013b, p.36) e “por vezes há três cães para apenas um dois e é essa desorganização animal que permite que muitos loucos fujam da praça para aquelas ruas mais estreitas” (2013b, p.36).

A loucura e a animalidade aparecem escancaradamente em duas obras que considero bastante importantes na produção de Gonçalves: o premiado romance *Jerusalém*, publicado em 2004, e um livro de narrativas/ficções chamado *animalescos* (2013a). Não pretendo discutir tais obras, afinal seria exercício para um novo ensaio dada a complexidade de cada uma delas, mas gostaria de registrar o interessante artifício editorial da elaboração das capas da editora Caminho, para *Jerusalém* (a minha edição já é a décima quarta), e da editora Relógio d'água, para *animalescos* (primeira edição):

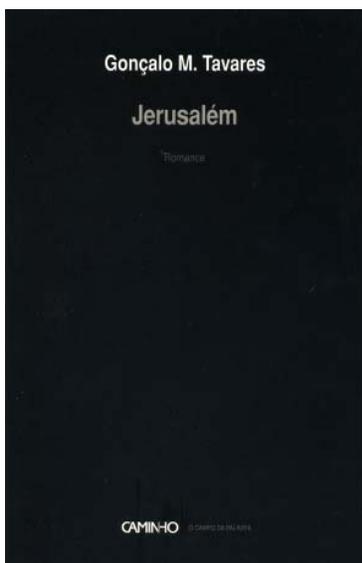


Fig.3: Capa da 14ª edição de *Jerusalém*, pela editora Caminho.

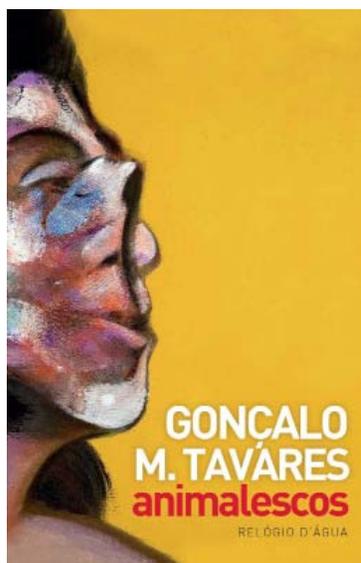


Fig.4: Capa da 1ª edição de *animalescos*, pela editora Relógio D'Água.

Carlos César Vasconcelos realiza a capa de *animalescos* a partir de uma pintura de Francis Bacon, um rosto deformado característico do pintor irlandês que, em sua obra, retrata o grotesco e a animalidade das formas humanas. Já o preto absoluto que reina na capa de *Jerusalém* (não há créditos para o capista nas referências da obra) também dialoga profundamente não apenas com o romance em questão mas com todos os romances da série *O Reino*, que de fato se constitui com o reino do mal, da escuridão e da perversidade. Os temas de Tavares são recorrentes tanto no pequeno conto “Concentração” quanto no grande romance, no qual uma plêiade de personagens regidas pela loucura e pela maldade assumem destinos inusitados e dilacerantes. Se em “Concentração” há a imagem de cães famintos que se alimentam de loucos, e assim se resolve dois problemas, o da fome dos cães e dos loucos à solta pela cidade, no conto “A queda” (2013b, p.27-29) há a comparação da cidade enquanto espaço

geográfico com um grande animal que se alimenta da queda dos corpos humanos: o exercício da força da gravidade sobre os corpos produz a energia necessária para a que cidade funcione e exista tal como um animal selvagem. A força da gravidade é simbólica no sentido de que ela é uma energia primordial que rege a organização e a fixação dos corpos no planeta. Dentro do conto, é sobre a sua regência que os corpos humanos caem e garantem a sobrevivência da cidade no resíduo que se oriunda desta queda.

O narrador de “A queda” afirma que não é da morte, não é do corpo que tal energia brota, e sim da queda, do movimento produzido pelo corpo ao cair. Acudir um corpo que cai é antes de tudo recolher a energia residual liberada pelo movimento, pela ação da gravidade de “derrubar”. Quem acolhe a queda e a liberação de energia por ela operada é nomeado pelo narrador de “homem-abutre”, expressão que mais uma vez reúne homem/animal. A reunião de tais homens a capturar quedas formaria uma espécie de povo/bando, semelhante ao grupo formado pelos loucos, por exemplo, no conto analisado anteriormente. O narrador também distingue a queda de um corpo já morto e a queda de corpo ainda vivo: para a manutenção da cidade, um corpo suicida é sempre mais importante. A queda de um corpo ao deixar de viver é mais forte, poderosa e generosa à cidade, afinal ela é um sacrifício. Parece existir no conto uma discussão biopolítica bastante intensa, reunindo as ideias de movimento, de bando, de sacrifício, ideias não exclusivas deste texto, obviamente, mas que aqui parecem assumir uma feitura a exigir a aplicação das categorias desenvolvidas por Giorgio Agamben (2002), por exemplo. Acredito que tais questões são preocupações recorrentes na obra de Tavares, e que tentar compreendê-lo através do teórico italiano seria algo rentável. Tavares é leitor de Foucault, fato assumido textualmente através das referências que dissemina em seus textos e em suas entrevistas, teórico seminal para as construções de Agamben. Ainda no conto “A queda”, há uma ironia bastante cruel ao diferenciar dois tipos de homens, aqueles que recolhem o “lixo”, constituído pelo corpo morto, e aqueles que recolhem apenas a energia liberada pela queda/pela morte. Ao final do conto, o narrador afirma que “as quedas tornaram-se indispensáveis: um empurra o outro para que a cidade não pare” (2013b, p.29). Ou seja, a manutenção da cidade está atrelada à queda (a morte) constante de alguns para que se provenha a energia necessária a alimentar o funcionamento de tudo, num ciclo incessante. No conto “Os belos nomes das casas” (2013b, p.59-62) o narrador parece dar seguimento à ideia dos corpos residuais jogados ao chão cujo destino é o lixo, depois de liberada a sua energia para a alimentação da cidade através da “queda”. Antes de analisar o conto, porém, me aprece importante retomar o que Tavares escreve no verbebo “Michel Foucault” (2009, p.108), de *Biblioteca* (2009):

Havia uma técnica para escrever e uma técnica para ser escrito. O escritor tem uma técnica para escrever, assim como o papel em branco tem uma técnica para ser escrito. Ser fraco é uma técnica, tal como ser forte. Tudo pode ser feito de um modo melhor ou pior. A alegria ou um planeta. O sol pode ser sol de modo mais eficaz ou menos. Estou a olhar para ti, tu para mim, e enquanto mantivermos quatro olhos lúcidos e cruzados, nenhuma maldade existirá, mas ninguém consegue manter os olhos claros sobre outros olhos claros durante muito tempo. A maldade é um objeto que encontrarás na manhã seguinte. Onde quer que adormeças, esse objeto te encontra. (2009, p.108)

“Os belos nomes das casas” (2013b, p.59-62) é aberto com a inscrição “aqueles que te conhecem”, referindo-se a uma placa de mármore que nomeia uma casa na Cidade do México. Para o narrador, tal nome constitui uma “referência evidente: quem vive lá dentro viu a tua maldade” (2013b, p.59). A outra casa se chama “a data da minha morte”, e o narrador se questiona “que nome absurdo para o espaço, a data?” (2013b, p.59), mas, na verdade, não existe data alguma. E os cadáveres se amontam pelo bairro, vítimas que aguardam a chegada da polícia que “assinala os contornos do corpo assassinado que fica transformado num objeto, depois levam esse objeto que cheira para um ponto longínquo, para o ponto mais afastado do horizonte” (2013b, p.59). Assim, o que resta é o rabisco disforme no chão a marcar o ponto em que o cadáver estava, sem a menor precisão de detalhes. Porém, “há mesmo polícias que não se limitam a desenhar os contornos dos mortos, fazem também desenhos ao lado, desenhos de casas, de anjos, de diabos [...] desenhos que continuam o contorno dos mortos, como se aquela morte permitisse que eles exercessem o seu instinto mais belo” (2013b, p.60). O narrador continua relatando o trabalho dos “policiais artistas”, de modo a afirmar que um deles construiu um bairro a partir de um corpo morto, e depois se ocupou de nomear as casas que construiu, do mesmo modo que o pai de uma criança recém nascida aceita sugestões de nomes para ela dos passantes à calçada da casa onde sua mulher pariu. Para o narrador, o policial artista é também “um Rivera que não faz muros, mas faz chão, Rivera do solo, eis como lhe chamam” (2013b, p.62).

Assim, pensar um movimento de leitura que conjugue o privilegio concedido pelo narrador tauriano ao espaço e a sua postura “andarilha” pelas paisagens urbanas e “humanas/in-humanas” das *Canções*, aliado à problematização do corpo, é possível através dos significados emanados do substantivo contido no título desde trabalho, “andança”, que não é apenas o “andar”, mas também um modo de andar caracterizado por certa aparência, uma aventura,

um procedimento, um mecanismo. Retornando às imagens, termino com a provocante “Tabela das Cidades” contida na ficção de *Matteo perdeu o emprego* (2013c), na qual me parecem estar conjugadas as preocupações aqui discutidas rapidamente através de alguns contos do *Canções mexicanos*, do paratexto de algumas obras de Tavares, de alguns pressupostos teóricos e suas imbricações intertextuais e das próprias ponderações do autor sobre a sua produção.

Fig.5: Tabela contida em *Matteo perdeu o emprego* (2013c, p.148-149).

A tabela é idêntica à tabela periódica de elementos químicos, porém, no lugar dos elementos há a sigla de cidades de todas as partes do mundo, distribuídas da esquerda para a direita, de cima para baixo, obedecendo à ordem alfabética. O narrador a explica:

Pensar ainda numa tabela periódica que, em vez de distribuir elementos microscópicos, distribua cidades. Muitas ordens possíveis para essa tabela de cidades – nº de habitantes, dimensão em metros quadrados, riqueza, número de guerras que ocorreram no seu espaço etc. Os critérios são infinitos, e por isso, instalar-se-ia uma discussão interminável. Colocamos na tabela as cidades por ordem alfabética e a confusão desaparece – uma certa sensação de ordem instala-se. (TAVARES, 2013c, p.147)

Assim, a tabela é ordenada numa fusão entre o microscópico e o macroscópico, entre a natureza, representada pelos elementos químicos que constituem as mais diversas formas de vida, e a cultura, representada pela *polis*, a cidade

como o princípio da civilização, do acúmulo de memória, de conhecimento e de desenvolvimento tecnológico. Natureza e cultura se coadunam, bem como imagem e palavra, na confecção do texto tauriano, demonstrando que as distâncias entre o humano e o inumano, entre a civilização e a barbárie, bem como entre os códigos narrativos a materializar na página branca do livro tais linhas de força, não são incomensuráveis.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

DEBATE COM GONÇALO M. TAVARES SOBRE O LIVRO CANÇÕES MEXICANAS. *Sempre um Papo/SESC-SP*. São Paulo, 27 de agosto de 2013. Disponível em:

< [https://www.youtube.com/watch?v=\\_78S6zCCqmU](https://www.youtube.com/watch?v=_78S6zCCqmU) > Acesso em: 25 de setembro de 2014.

FESTIVAL LITERÁRIO DA MADEIRA. *A força de um Atlas*: Palestra de Gonçalo M. Tavares. Funchal, 22 de março de 2014. Disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=Ysj9ytcaJ8Y> > Acesso dia em: 26 de setembro de 2014.

TAVARES, Gonçalo M. *animalescos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

\_\_\_\_\_. *Canções mexicanas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013b.

\_\_\_\_\_. *Jerusalém*. Alfragide: Caminho, 2010.

\_\_\_\_\_. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Foz, 2013c.

\_\_\_\_\_. O tempo é formador da cultura. *Revista Cult*, São Paulo, n.168, p.21-23, maio de 2012. Entrevista concedida a Guilherme S. Zanella.

## REMontando ZINOS: IMAGENS E SONS, AROMAS E SABORES REASSEMBLING ZINOS: IMAGES AND SOUNDS, SCENTS AND FLAVORS

Lauro Iglesias Quadrado<sup>1</sup>

**RESUMO:** Jasmin Ramadan (1974) é caso exemplar da ordem mundial contemporânea no que diz respeito à maior internacionalização das indústrias culturais. Seu romance *A Cozinha da Alma* (2009) é aqui analisado através de possíveis ligações que seu texto ficcional propõe com obras críticas e teóricas que abordam questões semelhantes. O leitor é apresentado ao protagonista grego-alemão Zinos Kazantzakis. Sua trajetória é marcada por constantes movimentos espaciais e pela esperança do imigrante, bem como pela inconstância em suas relações interpessoais. Sua única frequente obsessão ao longo de toda a narrativa é a de abrir seu próprio restaurante, o Soul Kitchen. Zinos, por fim, é constituído de relações sinestésicas que estabelece com diferentes meios com os quais se relaciona, e a partir delas constrói significados, juntando pedaços de suas memórias multiculturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura contemporânea, Jasmin Ramadan, Multiculturalismo.

**ABSTRACT:** Jasmin Ramadan (1974) is exemplary for the contemporary world order concerning the growing internationalization of cultural industries. Her novel *Soul Kitchen* (2009) is here analyzed through possible liaisons which her fictional text proposes with critical and theoretical works which approach similar issues. The reader is introduced to the Greek-German protagonist, Zinos Kazantkakis. His trajectory is underscored by constant spatial movements and by the hope of the immigrant, as well as by the inconsistency of his interpersonal relationships. His only frequent obsession throughout the whole narrative is opening his own restaurant, the Soul Kitchen. Zinos at last is constituted of synesthetic relations which he establishes in different environments he is a part of, and from them builds meanings, gathering pieces of his multicultural memories.

**KEYWORDS:** Contemporary literature, Jasmin Ramadan, Multiculturalism.

### *1 Primeiras palavras sobre Jasmin Ramadan*

A escritora Jasmin Ramadan (1974) é um caso exemplar da ordem mundial contemporânea, no que diz respeito à maior internacionalização das indústrias culturais e às políticas migratórias. A autora é filha de mãe alemã

---

<sup>1</sup> Atualmente doutorando em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Literatura Comparada pela mesma instituição.

e de pai egípcio, e nasceu na cidade de Hamburgo, na Alemanha. Escreve em alemão e tem publicados no Brasil, traduzidos para o português, dois romances, *A Cozinha da Alma* (2009) e *O Porco entre os Peixes* (2012). Seus livros tratam de temas urbanos atuais, e seus personagens protagonistas são frutos de misturas étnicas. Ramadan mistura conflitos provocados a nível pessoal por heranças culturais diversas junto à problemática individual vivida pelo homem do século XXI. A autora tem um estilo claro e direto, e suas narrativas têm ritmo acelerado, sem grande pormenorização, e diversas referências a elementos da cultura popular contemporânea, como filmes e músicas.

A obra ficcional de Ramadan é caso exemplar das possíveis ligações da literatura feitas com textos críticos e teóricos importantes que abordam questões semelhantes. Além dos romances, contos e poemas, o trabalho de teoria e crítica literária também se mostra representativo para a discussão de diversas narrativas e de sua representatividade empírico-histórica. Ele abrange um espaço temporal de maior elasticidade, já que pode iluminar obras passadas, em retrospectiva, bem como pode ser utilizado em obras literárias ainda não escritas. No caso analisado aqui, tanto o livro da autora alemã quanto os textos não ficcionais problematizam, de diferentes maneiras, a complexidade vivida pelo sujeito que luta em encontrar o seu lugar de conforto no mundo, e que é parte de núcleo familiar composto por diversas culturas, diversas nacionalidades.

A literatura tem cultivado, historicamente, terreno fértil para a estilização de reflexos e relações presentes nas sociedades que a cerca. Ao longo da história, diversas realidades foram refletidas por textos de ficção que permanecem como referências indissociáveis a seus períodos de concepção. *A Cozinha da Alma*<sup>2</sup> nos apresenta como protagonista Zinos Kazantzakis, um jovem que nasceu no último quarto do século XX e vive na cidade portuária de Hamburgo, Alemanha, proveniente de família de origem grega. Junto com seu irmão Ilias, representa a primeira geração de nascidos no país germânico. Zinos é retratado como um jovem dentro dos padrões da sociedade urbana contemporânea: até certo ponto integrado ao meio em que reside, mas cheio de problemas típicos daqueles que estão construindo seu caminho profissional depois dos anos escolares, além de apresentar individualismo e dificuldade em suas relações interpessoais afetivas. Se o sociólogo polonês Zygmunt Bauman fala (cf. 2003) em um “homem sem laços” na contemporaneidade, parodiando o famoso “homem sem qualidades”<sup>3</sup> do escritor austríaco Robert Musil, este homem pode ser personificado no herói do romance.

---

2 *A Cozinha da Alma* conta uma história em conjunto com o filme *Soul Kitchen* (2009), do diretor Fatih Akin. Akin, assim como Jasmin Ramadan, nasceu na cidade de Hamburgo e possui descendência estrangeira: é filho de turcos. O filme explora a história de Zinos a partir do momento diegético final do livro. Uma curiosidade é que o romance foi escrito já tendo em mente que seria narrativa prévia à filmica.

3 Os termos utilizados por Zygmunt Bauman em seu livro são em língua alemã: *Der Mann ohne Eigenschaften*, tomando emprestado o título da obra de Musil; e, posteriormente, a cunhagem de *Der Mann ohne Verwandtschaften*, para se referir ao sujeito contemporâneo. Os termos foram traduzidos pelo autor deste ensaio a partir do original de Bauman, escrito em língua inglesa (2003, p. vii).

## 2 Grego, alemão ou nenhum dos dois?

No começo da narrativa, os pais de Zinos voltam para a Grécia e deixam para ele um apartamento em Hamburgo, um símbolo da esperança que os mais velhos abandonaram, cuja representação é tomada pelas personagens mais jovens. O abandono dos pais à terra que os acolheu e o subsequente retorno é apresentado de maneira brusca, de surpresa, tanto para o leitor quanto para o jovem personagem. Esta é uma primeira indicação dentro do romance da problemática paradoxal que envolve o sujeito exilado, com o simultâneo de empolgação e desespero:

No dia de seu aniversário de 18 anos, seus pais o acordaram de manhã cedo. Estavam tão radiantes como se fossem eles os aniversariantes. (...) Em seguida, o empurraram para fora do apartamento e para dentro do Volvo. O percurso saía de Altona em direção ao centro da cidade. Pararam na filarmônica, andaram um trecho e pararam por fim na frente de um prédio decadente, próximo ao Gänsemarkt. Seu pai sacou uma chave. Ao chegarem bem em cima, abriu a porta que dava para um apartamento extremamente pequeno (RAMADAN, 2013, p 20).

O apartamento foi dado de presente a Zinos, que reage desesperado à total mudança de vida que se aproxima. Ele tampouco quer sair da casa dos pais, quanto menos perdê-los para a Grécia. O que de fato aconteceu: eles retornaram para as ilhas do sul da Europa, e nunca mais poriam os pés em solo germânico. Pouco antes na narrativa, o carinho do protagonista com as coisas helênicas era mostrado com sutileza, mas como parte de seu cotidiano, “a comida grega da mãe não apenas saciava, também tranquilizava” (*Idem*, p. 17). A música grega era ouvida e cantada, também pela mãe em seus afazeres domésticos. Porém para o menino Kazantzakis isso tudo era parte dada de sua vida, e não um espectro de uma terra *mater* idealizada. Temos aqui um claro embate entre o jovem alemão e sua família grega. “[O] pai de Zinos, que ainda falava o alemão de um turista, resumiu a questão com a sua primeira frase correta em alemão: - Melhor ser pobre em terra do que rico em alto-mar!” (*Ibidem*, p. 20).

A afirmação do pai vai ao encontro das afirmações de José Luís Fornos, estudioso da literatura: “há uma espécie de divisão competitiva entre o mundo fabricado em terra estranha e o mundo original inferido pelo assédio permanente da memória” (2006, p. 88). As idealizações da família são claras na frase-ditado que parece ser um mote do pai, indicando também que a ideia do retorno parece nunca ter sido totalmente descartada de sua mente. Paradoxalmente, Zinos queria fazer o movimento de retorno junto com a família, o que para ele aparentemente poderia significar uma forma de manter seu estilo de vida – curiosamente, seguir com o modelo daquele vivido na Alemanha. No entanto, a mãe do rapaz, lembrando as ideias de Julia Kristeva (*cf.* 1994),

de que o imigrante é aquele que trabalha, que procura por uma condição profissional mais elevada, “rogou que ficasse: por causa da escola, dos estudos. Ele devia tornar-se médico e então vir para a Grécia” (RAMADAN, 2013, p. 20). A reação de Zinos, traduzida pelo narrador de Ramadan em discurso livre indireto, é jocosa: “Oh, não! Ele não queria assumir a responsabilidade pela saúde de algumas centenas de gregos” (*Idem*, p. 20).

Realmente a Grécia nunca pareceu ser o centro das atenções e preocupações do protagonista. Uma das cenas do romance que prova essa ideia é um fato hilário que se passa na escola de pré-adolescência, quando sua professora de História lhe dá um trabalho de pesquisa para ser feito:

Em História, cada um recebeu a tarefa de anotar os acontecimentos mais importantes de seu ano de nascimento. Zinos decidiu deixar de lado todos os acontecimentos político-históricos e escreveu em sua redação sobre a fundação do AC/DC e sobre o pássaro do ano de 1973, que tinha sido o martim-pescador. Leu sua redação em voz alta e, pela primeira vez, fez seus colegas rirem. Até foi aplaudido. A professora de História deixou escapar um sorriso, mas, mesmo assim, lhe deu um cinco (*Ibidem*, p. 19).

A construção da relação do personagem principal com a terra grega é exemplificada em diversos níveis com a citação acima. Primeiramente, temos a ironia de que o trabalho exemplificado pelo autor seja justamente na disciplina de História, se levado em consideração a riquíssima história milenar das terras helênicas e sua suma importância para o desenvolvimento cultural do que hoje é considerado europeu. Jovens normalmente levam esse tipo de tarefas de casa para os pais, fazem perguntas, indagam, e geralmente se deixam influenciar pela opinião dos mais velhos nas escolhas de temas. Naturalmente o leitor esperaria, vindo de uma família oriunda de Atenas, algo relacionado à vastíssima tradição político-histórica da Grécia. Porém não é o que vemos: o que nos é mostrado é o gosto cosmopolita de um jovem de Hamburgo por uma banda de rock australiana, em um gesto de movimentação contemporânea, internacionalizada; e mais, o pássaro do ano – seja lá o que for –, simbólico de certo cinismo adotado pela narrativa, algo aparentemente trivial, sem importância – e também um animal sem especial relevância para as terras gregas. No entanto, o principal está em um detalhe apresentado sutilmente, *en passant*, pelo narrador em sua descrição da cena em questão: ela se passa no ano de 1973. Foi precisamente neste ano que, no dia 1º de julho, o então rei Constantino II foi deposto, e com isso o fim de um período de monarquia que se passava em pleno século XX, ironicamente no país berço dos ideais iniciais de democracia, canônicos nos regimes de governo ocidentais. Em plebiscito – o plebiscito de 1973 –, a população grega optou por uma forma republicana de governo. Com certeza tais fatos são importantes o suficiente para serem trazidos por um grego para a sala de aula. Não para Zinos Kazantzakis.

No entanto, a esquizofrenia identitária do herói de *A Cozinha da Alma* persiste, e não é tão simples afirmar categoricamente que ele, de fato, não se trata de um grego. Assim como no desespero do jovem que esperneava para não sair de casa, aflito por perder a sustentação doméstica e o padrão de vida, em outra situação de risco, Zinos, já um jovem adulto dentro da narrativa, chora novamente. Seu pranto é como um grito de socorro para sua mãe. Porém esta mãe, no caso, seria a Grécia, receptora dos lamentos e das inseguranças do protagonista. Ao ser dispensado pela sua namorada, a iugoslava Bogdana, Zinos encontra um novo momento de busca, e passa a repensar sua posição no mundo:

Ao chegar em casa, decidiu sair de Hamburgo por um tempo. (...) [S]ua vida nova tinha fracassado. Tinha que sair da cidade, não queria mais encontrar mulher nenhuma. A única coisa que lhe ocorria agora sobre si mesmo era que era grego; um grego furioso, novo e bobo demais para conseguir o que queria (*Ib.*, p. 53).

Logo em seguida, o leitor é apresentado a um novo capítulo do livro. A imagem é clara, característica: a balsa, a vista das ilhas, o calor, o mar límpido. Zinos chega à Grécia. Por um brevíssimo período no livro, temos uma relação idílica com as praias helênicas na casa de sua tia Eleni. É como se o leitor ganhasse férias de verão. No entanto, todas as inseguranças do protagonista retornam, e mais uma vez ele sofre uma desilusão amorosa, agora com uma grega, Vasiliki. Outra vez o jovem parte em busca de uma vida melhor, e outra vez a ambivalência de sentimentos predomina, não só para ele mas também para a família. “Tia Eleni chorou na despedida as mesmas lágrimas como antigamente. (...) Lágrimas que significavam duas coisas ao mesmo tempo: tristeza e alívio” (*Ib.*, p. 83). Lembrando a ideia de Kristeva do imigrante como trabalhador, a sensação da tia é a de que Zinos está indo em direção à sua vida profissional novamente, ao encontro do que poderia ser uma felicidade que ele quase alcançou em terras gregas, com sua família grega e com uma mulher grega, mas que naufragou.

### ***3 A urbe cosmopolita como cenário literário e os modelos idealizados fora dela***

Prosseguindo no romance, a postura de Kazantzakis é na prática a de um homem que não frequentemente tenta tomar para si a postura de um expatriado, tampouco parece remoer as torturas e dores de estar distante do mundo fabricado da memória perdida da Grécia. O protagonista, junto com as demais personagens em *A Cozinha da Alma*, formam um tipo de personificação diegética da seguinte afirmativa do crítico literário palestino Edward Said:

Em todas as culturas nacionalmente definidas, creio eu, existe uma aspiração à soberania, à influência e ao domínio. Nesse aspecto, as culturas francesa e inglesa,

indiana e japonesa rivalizam. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, nunca tivemos tanta consciência da singular hibridez das experiências históricas e culturais, de sua presença em muitas experiências e setores amiúde contraditórios, do fato de transporem as fronteiras nacionais, de desafiarem a ação *policial* dos dogmas simplistas e do patriotismo ufanista. Longe de serem algo unitário, monolítico ou autônomo, as culturas, na verdade, mais adotam elementos “estrangeiros”, alteridades e diferenças do que os excluem conscientemente. Quem, na Índia ou na Argélia de hoje, é capaz de joeirar com segurança o elemento britânico ou francês do passado entre as realidades presentes, e quem na Inglaterra ou na França é capaz de traçar um círculo nítido em torno da Londres britânica ou da Paris francesa, excluindo o impacto da Índia e da Argélia sobre essas duas cidades imperiais? (2011, p. 32)

Hamburgo, Alemanha. Cidade portuária, cosmopolita, dentro de um país que é referência econômica dentro da União Europeia. Uma autora contemporânea e filha da miscigenação como Jasmin Ramadan não poderia ter escolhido personagem mais apropriado para exemplificar o impacto dos forasteiros em uma cidade “imperial” dos dias atuais. Zinos tem, em suas relações amorosas e de amizade, sempre na figura de outros imigrantes e/ou filhos de imigrantes, o seu contato com a experiência com o mundo objetivo. Sua subjetividade é composta dessas referências, assim como a Hamburgo que é retratada no romance. Kazantzakis trabalha, namora, divide experiências, troca receitas, compartilha bebidas e cigarros com iugoslavos, italianos, turcos, gregos, latino-americanos e até mesmo alemães. Não há como negar a existência de todos esses significativos grupos de nacionalidades – e por consequência, étnicos, culturais, gastronômicos, musicais – dentro das importantes cidades europeias, e é a partir daí que grande parte da ação narrativa é construída por Ramadan. Se a música e a comida grega da mãe dão a sensação do conforto de casa para Zinos, seu próprio gosto não poderia estar mais distante: o personagem tem adoração pelo cantor de música pop estadunidense Prince e pela cozinha internacional.

Na metade do romance, com o protagonista atingindo seus trinta anos de idade e com o leitor já tendo conhecido diversos de seus problemas, temos uma mudança de cenário. Zinos, após ter concluído seu curso profissionalizante de cozinheiro, resolve partir para uma ilha caribenha, chamada Adiós. Após trabalhar em condições subumanas no navio que o conduziu até o povoado na América Central, finalmente somos introduzidos a um mundo que foge ao padrão de qualquer outro então narrado em *A Cozinha da Alma*. A imagem da ilha é paulatinamente construída dentro do que se espera, tendo em conta o senso comum para o imaginário em relação ao Caribe: temos animais, praias, calor, turistas de países ricos, funcionários insatisfeitos, palhaçadas para turistas, palavras soltas em língua castelhana.

No entanto, conforme o ônibus em que Zinos está avançando em direção ao interior da ilha, entramos em contato com os nativos, e sua descrição ganha detalhes. Todas as pessoas de Adiós possuem algum elemento corporal duplicado. Há pessoas com vinte dedos, duas bocas, quatro pernas. É possível, portanto, identificar um íterim fantástico no texto de Jasmin Ramadan. Não por acaso ele se passa em uma área da América Latina. A relação transtextual é clara com os grandes autores do gênero, e também comunica com outras questões inerentes ao romance. O narrador do romance está sempre atrelado ao personagem principal, o que traz ao leitor o ponto de experiência praticamente único de Zinos. O herói foi inicializado em sua primeira viagem para longe da Europa, e aqui temos uma reação exacerbada do que muitos latino-americanos consideram como a incapacidade do europeu de compreender um estilo de vida que não o seu. É possível afirmar que o homem com dois pênis pode representar muito do que Edward Said entende por orientalismo (cf. 2007): a falta de conhecimento e de experiência, ou a falta de vontade de atingir este conhecimento e experiência, gera modelos idealizados de povos distintos daqueles que são considerados como dominantes. Essas pessoas de Adiós são aberrações, são praticamente não humanos, que se matam entre si e que apresentam somente algum tipo de civilidade quando são obrigados a agradar os turistas, que desfrutam das paisagens lindas que o local oferece sem nenhum envolvimento com a comunidade local.

#### ***4 O Soul Kitchen e a experiência sinestésica como construção de significados***

O leitor é constantemente lembrado do maior objetivo de Zinos no romance, o de abrir seu próprio restaurante, que vai ser chamado Soul Kitchen – que, inclusive, dá o nome original ao livro. A eventual consolidação do feito é o ponto de partida do livro em seu primeiro capítulo, que a partir do segundo passa a ser narrado em analepse, com flashbacks narrativos que indicam fatos ficcionais desde que o jovem Kazantzakis tinha dez anos de idade. O nome do empreendimento é também rico em simbolismos, e condensa diversos fatores importantes do romance: o batismo em inglês indica vontade de não ser atrelado nem ao lado grego nem ao lado germânico, aparentando internacionalização com o uso da anglofonia, *lingua franca* mundial não oficial; estabelece relação com a música – tão presente durante toda a narrativa: seja por adições de referências musicais feitas pelas personagens ou até pelo próprio narrador; ou pelo uso da música como trilha sonora para determinadas cenas diegéticas – de Prince, apreciada por Zinos; por fim, faz a óbvia conexão com a comida – afinal de contas, trata-se de um restaurante! – e com as sensações provocadas por uma refeição desfrutada em conjunto. A ênfase é na cozinha – a *kitchen* –, que dá também certo ar caseiro para o empreendimento, com o conforto de estar dividindo o lugar mais intimista de uma casa – e também acaba por ser uma denominação realista, porque Zinos não é exatamente um personagem com recursos financeiros.

Levando as ideias acima em consideração, é interessante pensar o papel do restaurante como um lugar que produz sentidos, encontros, memórias. Na literatura de ficção, são comuns que locais de encontros como bares, cafés, mercados e/ou os próprios restaurantes sejam centro das histórias que vão ser contadas. Cláudia Quiroga Cortez, teórica da literatura, se debruça sobre esses temas, e fala em memórias que são disparadas pelos sentidos, citando algumas obras da literatura contemporânea como exemplo. É o caso do livro de Ramadan, com a característica marcante de que os fatos e sensações rememorados aparecem mais substancialmente no final do tempo diegético. *A Cozinha da Alma* trabalha com a necessidade da criação da nostalgia, da condição de exilado, das viagens, das diferentes sensações. O restaurante Soul Kitchen, que surge depois de termos compartilhado a saga de Zinos Kazantzakis, serve como um desfecho para amalgamar os sentimentos mencionados, um resumo dos fatos ficcionais narrados. Cortez afirma que “[l]ugares tales como um mercado pueden ser recordados de diferentes modos, entre ellos se puede mencionar las memorias de los sentidos. Ruidos, olores”<sup>4</sup> (2009, p. 53).

Na última seção narrativa, somos finalmente apresentados à forma com que o protagonista conseguiu abrir seu restaurante. O fez em um prédio velho, que não interessava a ninguém, em uma área de baixos aluguéis. Zinos contou com a ajuda de vários dos personagens que fizeram parte de sua trajetória ao longo da história, e em poucas páginas rememorou a maior parte de pessoas e lugares com os quais manteve relação. O final surge deste retorno, que é marcado pela inserção de símbolos trazidos por lugares especiais, gerando o efeito narrado por Cortez. O ciclo do romance se desenha, e algumas passagens demonstram a praticidade do símbolo do Soul Kitchen para o desfecho e a completude diegética. Voltamos à paridade de tempos narrativos narrados e vivenciados, com o retorno dos motivos do primeiro capítulo. A personagem Nadine, introduzida logo no começo do livro como companheira de Zinos, que nunca tornou a aparecer durante o livro, só é mencionada novamente em suas últimas palavras, trazendo consigo outras características que agora sabemos que são importantes para a compreensão do personagem Kazantzakis. Segue o trecho dito pelo narrador, no penúltimo parágrafo do romance: “E então apareceu Nadine, completamente sozinha num sábado à noite no SOUL KITCHEN, e lia, enquanto comia pastitsio, uma biografia de Prince. (...) Era a mulher de sua vida?” (RAMADAN, 2013, p. 235, grifo da autora).

Os sentimentos confusos do personagem principal aparecem em seus símbolos recorrentes da narrativa: a dificuldade em se relacionar com as mulheres; a indecisão, que pode ser estendida desde o campo afetivo até seu próprio sentimento de inclusão e nacionalidade; a comida grega que era a especialidade da mãe, servindo de alimento para a desejada garota alemã, gerando mais um encontro de seus dois mundos de herança cultural; e mais, a música de Prince, global, onipresente. A sinestesia que é trazida como causadora de

---

4 Tradução do autor: “lugares tais como um mercado podem ser recordados de diferentes modos, entre eles é possível mencionar as memórias dos sentidos. Ruidos, aromas”.

disparos de memória por Cortez é aqui resumida com a cena de Nadine, lendo em um restaurante: temos o local, o ruído, o cheiro, o gosto.

Por fim, no derradeiro parágrafo do romance temos a indicação de um futuro ainda diferente, trazendo a esperança, fato tão comum à vida dos expatriados trabalhadores. “O dia de sua partida era em breve, e há dias estava com essa dor nas costas” (*Idem*, p. 235), diz o narrador. Para onde vai Zinos? Mais uma vez, o texto recorre ao apelo dos sentidos: “Zinos começou a cantarolar *Forever in my Life*, de Prince, e não pôde evitar de pensar em Margarita...” (*Ibidem*, p. 235). Música, mais uma vez. Prince, mais uma vez. O cantor fala, nos versos da canção, sobre a hora que chega para todo homem, a hora de parar de procurar, de parar de se complicar sentimentalmente e de se entregar totalmente a uma só pessoa. Apaixonadamente ouvimos que “*you are my hero; you are my future, / When I am with you I have no past*”<sup>5</sup> (PRINCE, 1987, fx. 9). Nada poderia ser mais propício a Zinos do que a contradição de sua ilusão de felicidade com Nadine, e seu futuro consolidado com ela, ausente de passado, misturado a seus sentimentos de nostalgia em relação a Margarita, sua companheira na caribenha Adiós. Voltamos aqui às ideias de José Luis Fornos: o assédio da memória, por fim, não deixa Zinos em paz. A nostalgia faz parte de sua constituição. É constante. Se é evidente que toda pessoa possui a construção de sua própria história calcada no seu passado, este personagem culturalmente híbrido nos prova mais uma vez que as identidades diaspóricas parecem mesmo ser atormentadas:

Zinos respirou fundo e fechou os olhos. Nesse momento, souo o apito de um navio, e a velha conhecida melancolia o sobressaltou como um raio. Sua vontade era de tomar o próximo vapor e ir embora. Jamais esqueceria Nadine. Da mesma forma como não saberia esquecer todo o resto: todas as receitas que lhe recordavam o passado e todas as pessoas intimamente ligadas a ele (RAMADAN, 2013, ps. 8-9).

## BIBLIOGRAFIA

AKIN, Fatih (diretor). *Soul Kitchen*. Hamburgo, Alemanha: Corazon International, 2009. 99'00”.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Love: On the frailty of human bonds*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press, 2003.

CORTEZ, Claudia Quiroga. Vidas y Lugares en Tránsito: Memorias de inmigrantes en la literatura latinoamericana contemporánea. In: *Revista Cerrados*. V. 18, n. 27. Brasília: UnB, 2009.

FORNOS, José Luís Giovanoni. “Identidades diaspóricas e conflitos culturais na literatura açoriana”. In: VAZ, Artur E. Alarcon; BAUMGARTEN, Carlos

---

5 Tradução do autor: “Tu és a minha heroína; tu és o meu futuro, / Quando estou contigo não tenho passado”.

Alexandre; CURY, Maria Z. F. In: *Literatura e Emigração: Sonhos em movimento*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PRINCE. Forever in my Life. In: *Sign O' the Times*. Chanhassen, Minnesota: Paisley Park Records, 1987. 40'15", 39'33", 2 CDs.

RAMADAN, Jasmin. *A Cozinha da Alma*. Trad. Michael Korfmann e Miriam Inês Wecker. Porto Alegre: 8Inverso, 2013.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. desconhecido. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

## O COSMOS URBANO – VISÕES DA MULTIPLICIDADE THE URBAN COSMOS – VISIONS OF THE MULTIPLICITY

Mairim Linck Piva<sup>1</sup>

**RESUMO:** A literatura de viés intimista perscruta os múltiplos “eus” constituintes do sujeito, particularmente na contemporaneidade em que elementos como globalização, deslocamentos ou fragmentação tornam-se indicadores das variadas facetas da representação humana na literatura. Na busca da representação do *ser*, foca-se também o *estar*, ou seja, a espacialidade, a relação de um determinado sujeito com seu mundo circundante, definidora de sua herança cultural, de suas expectativas, de sua própria identidade. A fenomenologia de Bachelard, a antropologia do imaginário de Durand e a sociologia de Maffesoli convergem para destacar a relevante função do espaço na estruturação da vida e da imaginação do ser humano. Dessa forma, esse estudo analisa a obra romanesca e contística do escritor sul-rio-grandense Caio Fernando Abreu a partir da perspectiva das representações simbólicas do espaço urbano.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário, representações espaciais, Caio Fernando Abreu

**ABSTRACT:** The intimate literature searches for the multiple “selves” in the subject, mainly in the contemporaneity where some elements like globalization, offsets or fragmentation become indicators of varied facets of the human representation in the literature. Searching for the representation of being, also focuses in placing, i.e. the spatiality, the relation of particular subject with its surrounding world, defining its cultural heritage, its expectations, and its own identity. The phenomenology of Bachelard, the anthropology of the imaginary of Durand and the sociology of Maffesoli converge to highlight the relevant function of the space in the structuration of life and of the imagination of the human being. In this way, this study analyses the novels and the short stories of the southern writer Caio Fernando Abreu since the perspective of the symbolic representations of the urban space.

**KEYWORDS:** Imaginary, spatial representations, Caio Fernando Abreu

A espacialidade é um conceito ou uma forma que se modela de diversas maneiras e os núcleos urbanos, em especial a cidade, constituem um modo “a partir do qual se estrutura todo o espaço” do ser humano moderno.<sup>2</sup> Esse

---

1 Doutora em Teoria da Literatura, professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

2 Maffesoli ressalva que por cidade “se entende este desejo irreprensível de estar junto que se estrutura a partir e ao redor de um território. Este centro territorial pode tomar formas diversas [pois] é o enraizamento social que funda a sociedade.” Além disso, segundo o autor, a cidade serve de substrato à socialidade em ato de vida cotidiana, “ela é o resultado e a causa da concretização dos encontros, ela é um “indutor existencial”

estudo procura analisar a relação entre as obras do escritor sul-rio-grandense Caio Fernando Abreu e a representação urbana tomando em consideração a forma como a literatura de Caio<sup>3</sup> é frequentemente relacionada ao espaço citadino.

O primeiro grande espaço representado na obra de Caio é a cidade, o macrocosmo em que vivem, amam e sofrem suas personagens. A cidade é simbolicamente uma marca de estabilidade, é o centro em que o ser humano decide se fixar e se desenvolver juntamente com seu grupo social. Feminina e acolhedora, a cidade pode ser o próprio ventre materno que abriga o crescimento de seus filhos, gerando-os, nutrindo-os e os amparando nos diversos momentos da sua evolução.

No entanto, sentindo o espaço urbano como “esse cosmos incompreensível sobre nossas cabeças”, (ABREU, 1995A, p.25) as personagens de Caio têm dificuldade em encontrar no mundo circundante um lugar que indique proteção, segurança ou estabilidade. A falta de um centro, de uma fonte emanadora de luz e de calor pode ser percebida pelos aspectos cromáticos que o centro urbano assume: o cinza é a cor dominante nas descrições da cidade. A noção de que a “cidade estava toda cinzenta, embora houvesse sol” (ABREU, 1992, p.56) é reiterada em diversos textos em que o olhar do narrador ou das personagens incide sobre o espaço urbano.

O sol, fonte natural de luz e energia, cujo simbolismo apresenta uma gama bastante diversificada de sentidos que variam das noções de fecundação, elevação e iluminação espiritual, centro da vida e coração do mundo, luz da inteligência, marca de dinamismo e dos ciclos da existência, é uma potência que parece não penetrar no mundo urbano. A luz solar não consegue impedir a propagação do tom cinzento nas cidades, que se encontra tanto no céu, como nos prédios, nas ruas, e no olhar, ou nas emoções, de seus habitantes.

As janelas, que deveriam ser fontes de circulação e entrada de luz, em geral, voltam-se apenas para o mundo cinzento: “as janelas se abrem sobre a parede cinza do edifício em frente.” (ABREU, 1996A, p.25) Essa imagem é reiterada em diversos textos, como em “Divagações de uma marquesa”: “Pela janela a marquesa não via muita coisa: o cimento do viaduto invadindo o bloco de edifícios no lado oposto da rua cobria quase toda a visão” (ABREU, 1996A, p.35). Ou ainda, como no conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, em que o “ar cinzento” é o único elemento a que a abertura conduz: “A janela do meu quarto dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar cinzento preso naquele espaço. [...] Sempre olho para cima, para ver o ar cinzento entre minha janela e o paredão do outro edifício que se encompriada até misturar com o céu.” (ABREU, 1991B, p.82).

Até mesmo um momento usualmente instaurador das luzes, o ama-

---

por excelência. [...] A animação das ruas, a vida dos bistrôs, o rumores da circulação, os odores diversos que se espalham pela cidade, tudo constitui um espectro semântico que é necessário decifrar.” (MAFFESOLI, 1979, p. 23-27.)

3 O uso do primeiro nome do autor, *Caio*, será por vezes utilizado em lugar tanto do nome completo como da referência apenas ao sobrenome, Abreu, no corpo do artigo. Opta-se por esse uso por ser uma forma já consagrada na fortuna crítica do escritor, mantendo-se o sobrenome para as referências.

nhecer, é marcado por este tom: “cinza cru de amanhecer urbano entrando pelas frestas”. (ABREU, 1991B, p.77). O cinzento, tom que traz o branco e o negro em si, traduz-se como um apagamento, uma diluição das forças originais dessas cores. Da mesma forma, pode-se perceber que as personagens se diluem no caos urbano, perdendo sua individualidade.

Além da simbólica cromática do *cinzento*, a relação com a cinza, que extrai seu simbolismo do fato de ser um valor residual, “aquilo que resta após a extinção do fogo, e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, o resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida”, (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.247) faz com que a cidade se transforme ela própria em resíduo de uma possível promessa de um espaço de desenvolvimento. A ameaça de destruição e as marcas da ruína traduzem-se na ideia de contaminação constante.

O ar urbano é impuro e apresenta-se como o lugar da fumaça, da fuligem, da propagação dos ruídos que se produzem na terra. Mesmo o contato com a terra, com a matriz primordial da vida, é interdito no mundo do asfalto e do cimento, como se pode perceber em certas descrições retiradas de diversos textos. Em *Inventário do ir-remediável*, a personagem que circula pelo espaço urbano encontra dificuldades, pois vai “desviando das poças sujas das chuvas de ontem”, tendo o “asfalto esburacado” sob os pés e o “céu cheio de fumaça” (ABREU, 1995A, p.114) sobre a cabeça. O espaço aéreo aparece frequentemente impregnado de “um ar grosso, engordurado. [...] Feito uma capa grossa de fuligem jogada sobre esta cidade” (ABREU, 1991A, p.82). O ar mostra-se destituído de características como leveza ou pureza e sua capacidade de condução, associando apenas a ruídos incômodos, constitui-se em uma barreira invisível que torna custoso o contato entre os seres:

A rua apinhada de gente e carros. As buzinas em loucura. Os anúncios luminosos começam a acender, indecisos. As luzes dos postes. Atravessa a rua correndo. O automóvel freia. (ABREU, 1995A, p.155-156).

Ah, no fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranóia a solta pela cidade [...] você cobre com a boca meus ouvidos entupidos de buzinas, versos interrompidos, escapamentos abertos, tilintar de telefones, máquinas de escrever, ruídos eletrônicos, britadeiras de concreto. (ABREU, 1995C, p.203).

Mas fora, fora só havia caixas e caixas de cimento, latas transbordantes de lixo, automóveis zunindo, espuma sobre os rios, tiros nas farmácias, sagüis entredevorados. (ABREU, 1996AC, p.38).

Atravessei devagar o parque deserto enquanto ouvia ao longe as sirenes das ambulâncias, carros de polícia e bombeiros. (ABREU, 1993, p.35).

O céu constantemente “coberto de fuligem” evidencia-se como mais um aspecto negativo na descrição espacial. Em diversas mitologias, o céu é a esfera de um mundo superior, de onde reinam seres divinos, o plano para o qual ascendem aqueles merecedores das glórias divinas, os que superaram as provas da existência material. Mircea Eliade aponta que as regiões superiores, inacessíveis ao homem adquirem os prestígios divinos do transcendente, da realidade absoluta, da perenidade. (ELIADE, 1993). Essas regiões altas são locais de chegada de alguns privilegiados pelos ritos de ascensão celeste, logo, por sua própria existência, o céu simboliza a transcendência, a força, a imutabilidade, e reafirma a possibilidade de contato entre o microcosmos terrestre e o macrocosmos universal.

Nas narrativas de Caio, predomina um céu cinza, de atmosfera sufocante, em que não há pontos naturais de referência, onde não se percebe o universo superior: “não se vêem nunca as estrelas nesta maldita cidade” (ABREU, 1991A, p.123) ou há apenas “um céu quase sempre rosado de sujeira, algumas estrelas à noite, poucas, vesgas”. (ABREU, 1996AB, p.35). As estrelas, por sua localização celeste, compartilham dos valores do alto, da transcendência, da espiritualidade e são, sobretudo, luminares, guias das forças espirituais da luz. Além disso, podem representar possíveis meios entre diferentes níveis cósmicos, sendo também caminhos de ascensão.

Os seres que circulam pelas cidades, na ficção do escritor gaúcho, não encontram um veio de comunicação com um outro plano, pois lhes é vedada a visão do espaço transcendente, não há guias para iluminar os caminhos no rumo de diferentes esferas. Os elementos naturais desse mundo estão contagiados por negações, inexistem símbolos de realização, de criação fecunda: “Quase nunca havia sequer sol. Nem verdes, lá fora.” (ABREU, 1991A, p.182). A ausência do sol, um astro do alto, reforça a perda de contato com o celestial, a privação das influências criadoras e fecundadoras, assim como o verde, símbolo da fertilidade da terra-mãe, do despertar da vida, também está ausente do universo citadino de ar contaminado e terra asfaltada. As personagens do conto “Zoológico blues”, do livro *Pedras de Calcutá*, apresentam essa cisão progressiva com o mundo natural: “Então estavam outra vez dentro do automóvel e vinham voltando por entre as fábricas. O ar cheirava mal, a fuligem das chaminés depositava-se nas dobras da roupa, um dia, disseram, um dia talvez consigam acarpetar toda a terra de asfalto.” (ABREU, 1996A, p.61).

Se a cinza, espiritualmente, possui um valor residual nulo, em face de toda visão escatológica, a cinza simbolizará, a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade. O espaço das personagens é o da vida em sua precariedade e sua incompletude, daquele que se sente condenado a “viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora, além da janela ainda fechada do apartamento,” (ABREU, 1993, p.11), depois de perdidas as esperanças do retorno a um paraíso “pré-urbano”: “quando ainda valia a pena eu ficava horas pensando que podia voltar a tudo ser como antes muito antes dos edifícios dos bancos da fuligem dos automóveis das fábricas das letras de câmbio.” (ABREU, 1995A, p.61).

Os traços de negatividade acumulam-se nas descrições urbanas, criando-se uma representação oposta à noção de centro ou ponto de equilíbrio e paz, pois se tem um potencializador e catalisador de forças negativas no centro maldito da cidade. O estudioso do Imaginário, Gilbert Durand, ao tratar do regime noturno da imagem, revela que as noções de engolimento, que se associariam à dominante digestiva, representariam um mergulho do ser em um universo primário, talvez uterino, configurando-se em uma etapa inicial no caminho da auto-aceitação e da superação diante das angústias do devir. Um herói noturno, preparando-se para melhor se integrar ao mundo e melhor aceitar o constante evoluir do tempo, assim perceberia a noção de engolimento. No entanto, as personagens de Caio, marcadas pela angústia e pela insatisfação constantes, só se percebem no mundo de forma polêmica, como Durand define os heróis diurnos, pois estão sempre se digladiando com o tempo, considerado eterno inimigo destruidor e devorador. Os mergulhos são usualmente *quedas* e *ameaças*, por isso a cidade aparece como um grande monstro devorador e o resultado do engolimento é puramente uma escatologia marcada pela deterioração:

depois as pontes, o sangue dos caminhões e o muro separando a cidade do rio como a parede de um túnel fechando-se sobre eles nos últimos andares dos edifícios – como se escorregassem pela garganta de um enorme animal metálico, como se caíssem sem fundo nem volta, sugados por um estômago que os digeriria faminto, massa visguenta, em direção às inúmeras voltas de um intestino de concreto para defecá-los numa vala podre. (ABREU, 1996A, p.61).

A cidade constitui um grande depósito de lixo, de dejetos, principalmente humanos, de seres que vivem um mundo de *horror*. Quando fala do livro *Pedras de Calcutá*, Caio refere-se explicitamente à obra como um livro de “horror”, não no sentido tradicional do termo, mas em relação ao que sentem as pessoas-personagens que se percebem perseguidas. A perseguição – lembrando que o livro surge em 1977, traduzindo um período marcado pela ditadura brasileira - não é apenas externa, mas também – e principalmente – interna, pois são pessoas perseguidas por elas mesmas, pelas suas angústias e solidões, pelo medo diante da falência de sonhos e utopias, pela necessidade de um olhar atento ao mundo circundante – ameaçador e desalentador. *Pedras de Calcutá* é o terceiro livro de contos de Caio e aquele em que o acento urbano, em que as descrições da *realidade* em que vivem as personagens, está mais acentuado do que nos livros anteriores. O espaço é a *garganta trituradora* dessa fera em que se converte a cidade e que persegue os seres que nela habitam, triturados também pelo vazio interior, pela expectativa, quase sempre frustrada, de que algo aconteça e os salvem da imobilidade que os domina diante das ameaças e do vazio.

A desarmonia entre os seres reflete-se na correria do dia-a-dia, na violência, no desgaste de trabalhos rotineiros e que não contribuem para se encontrar um sentido para a existência. As personagens parecem não conseguir viver – apenas sobreviver. São seres que se sentem excluídos do espetáculo da vida e nem mesmo conseguem se perceber como figura central em um mundo de pura criação como o ficcional. A personagem do conto “Aconteceu na praça XV” descreve seus movimentos como se estivessem em um conto, “como uma personagem de Tânia Faillace”, e, ao final, duvida de sua própria posição, pois “quem sabe estava nos bastidores ou na platéia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém.” (ABREU, 1996A, p.61). Não ser ator ou personagem, mas *apenas* solhar de fora o mundo e, com isso, passar a se sentir apenas mais um entre tantos seres no mundo contaminado da cidade e da automatização da vida, é a sina dos seres imersos na cidade:

mas havia aquelas pessoas que nos ônibus superlotados não sentavam imediatamente no lugar deixado vago, até que duas ou três paradas depois, tão discretamente quanto podia, ignorando grávidas, velhinhos e aleijados, ele se atrevesse a conquistar o banco (lavava muitas vezes as mãos depois de chegar em casa, canos viscosos – estafilococos, miasmas, meningites), embora soubesse que tudo ou nada disso tinha importância; mas havia as latas transbordantes de lixo e os cães sarnentos e os piveles pedindo um-cruzeirinho-para-minha-mãe-entrevada, mãos crispadas nas bolsas. O dia se reduzindo à sua exigüidade de ônibus tomados e máquinas batendo telefones cafezinhos pequenasparanóias visitas demoradas ao banheiro para que o tempo passasse mais depressa e o deixasse livre para. Para subir rápido a rua da Praia, atravessar a Borges, descer a galeria Chaves e plantar-se ali, entre o cheiro dos pastéis, gasolina, e o ardido-suor-dos-trabalhadores-do-Brasil, tentava inutilmente dar uma outra orientação ao cansaço e à dor seca nas costas. (ABREU, 1996A, p.70-71).

A integração social, representando apenas uma existência marcada pela noção de ser uma partícula indiferenciada no todo social, dá o tom de abertura do livro *Pedras de Calcutá*. O conto “Mergulho I” revela um homem no costumeiro despertar matinal – com uma imagem que se reitera ao longo de outros textos, ou seja, o enfrentamento com o espelho - e parece prenunciar um realismo-mágico; no entanto, o texto mostra-se como uma epifania interrompida pela consciência da inutilidade da existência. A personagem, que se percebe dominada a princípio por “um barulhinho” de água dentro de si, desfaz-se toda na água que jorra de si mesma e avança como “rio farto, cami-

nhando em direção à rua, talvez ao mar”. Essa libertação das águas interiores, possibilidade de liberdade diante da vida rotineira e da opressão, é abortada: “ele se contraiu, se distendeu e cessou, inteiro e vazio. Não passava de uma gota na imensa massa de água, que descia das outras casas inundando as ruas”. (ABREU, 1996A, p.12). Ser apenas uma gota, não fazer diferença alguma no espaço e na vida, não permite a expansão e a libertação almejada.

O espaço não é o único que cerceia, portanto. O próprio ser humano confina-se e se aprisiona. O homem converte-se na *fera devoradora e ameaçadora*. O conto “Divagações de uma marquesa” revela a necessidade de isolamento em relação ao semelhante, ou pseudossemelhante, como forma de o homem manter, no mínimo, a integridade da vida e a expectativa que alimente essa vida. O mais temerário, no entanto, é a perda completa das ilusões e esperanças, que conduz à autodestruição, como parece ameaçar *afábula* recontada pela personagem central do conto, em que pequenos saguis podem se entredorvorar, reproduzindo atitudes antropofágicas e autodestrutivas.

O espaço da cidade poderia representar um refúgio social no sentido de que nela se estaria relativamente protegido da agressividade do outro, não pela ausência do outro, mas por que, no interior do âmbito urbano, o outro não é um estrangeiro (MICHEL, 1972, p.255). No entanto, na perspectiva dos textos de Caio, não só o outro representa uma ameaça, mas principalmente o próprio sujeito, perdido no caos urbano, é um estrangeiro/estranho para si mesmo, é um ser sem uma identidade definida, influenciado pela indiferenciação e pelo turbilhão agitado da massa urbana.

O mundo é habitado por seres destruídos pelo cotidiano massificado e pela sociedade de consumo, como mais nitidamente manifestam as narrativas de caráter mais explícito de denúncia do consumismo e da futilidade social já esboçados no livro *O ovo apunhalado*, em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e “A margarida enlatada”. Nesses contos, descreve-se, de um lado, através de uma ironia contundente, uma sociedade pós-moderna e futurista, de seres robotizados e de perda ou inversões de valores humanos-morais, e de outro, com um tom final de completa desilusão e desamparo, uma estrutura social em que até as flores naturais são substituídas pela industrialização.

As pessoas envolvidas em um mundo da busca de si através da superficialidade e que se tornam os seus próprios carcereiros e torturadores acabam se traduzindo pela alienação e aceitação passiva desse universo de trevas e de “horror”. Personagens como a protagonista de “Creme de alfaca”, do livro *Ovelhas negras*, são exemplos desses seres. O livro, publicado em 1995, é uma coletânea de vários textos escritos ao longo da carreira de Caio, de 1962 a 1995; o conto referido, é de 1975, portanto, imediatamente posterior aos textos de *O ovo apunhalado* e próximo da composição dos contos de *Pedras de Calcutá* e de seus saguis ameaçadores. Conforme Caio afirma,<sup>4</sup>o texto causa-lhe certa re-

---

4 No livro *Ovelhas negras*, cada texto é precedido de uma “introdução” do autor, em geral explicando e situando a gênese dos contos, publicações anteriores em periódicos e comentários pessoais acerca das narrativas.

pulsão, levando-o mesmo a rejeitar algumas vezes sua publicação devido à sua “absoluta violência, pois enfoca uma personagem mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades.” (ABREU, 1995C, p.137). A descrição do movimento da personagem pela cidade lembra tanto as descrições de “Aconteceu na praça XV”, como do conto “Pedras de Calcutá”, sendo que não apenas o meio é monstruoso e violento, mas a percepção da personagem mostra-se como metonímia desse mundo: “havia só corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas, [...] dá licença, minha senhora, tenho seis crediários para pagar ainda hoje sem falta, aqueles jornais cheios de horrores, aqueles negrinhos gritando loterias, porcarias, aquele barulho das britadeiras furando o concreto (ABREU, 1995C, p.138-139).

A *mulher-monstro* é o produto de um cosmo composto de fuligem e do cinza-ausência, da massificação e da automação dos sentimentos. A personagem, no entanto, ainda sente a necessidade de fugir desse mundo, mesmo que temporária e ilusoriamente, para procurar algum tipo de conforto, mesmo, como em “Aconteceu na Praça XV”, seja só de espectador, não de participante: “viu a bilheteria do cinema, [...] ainda dá tempo, os crediários podem esperar, pelo menos duas horas santas limpas boas de uma outra vida que não a minha, a tua, a dela, a nossa, uma vida em que tudo termina bem.” (ABREU, 1995C, p.140). No entanto, não é possível *viver outra vida*, e antes de ser permitida a fuga ao cinema, o mundo, em que as coisas *não terminam bem*, bate-lhe à face novamente. A personagem não se deixa, porém, submeter como um ser totalmente passivo e sujeito apenas à agressão do meio; ela interage, devolvendo ao mundo que a sufoca a mesma violência de que é vitimada. Talvez esse seja o grande pavor, o momento do sagui que se compraz em devorar o outro sem pudor, pois se sabe devorado constantemente. Mais do que a violência, a satisfação e a tranquilidade são as sensações que tomam conta da personagem após seu ato de atacar uma pequena criança que pede esmolas insistentemente, retribuindo com esse ato as sensações de seu mundo.

A visão de sua imagem no espelho não se configura como um momento de autorrevelação interior, assim como o extravasamento da violência não é um processo catártico completo, pois, no interior do cinema, outra forma é procurada: o caminho da sexualidade. No “escuro exato, nem úmido nem seco”, afunda-se a personagem e se deixa tocar por um homem desconhecido. Enquanto o “bico da bota ardia, querendo mais”, extravasa sua necessidade de reagir violentamente através da entrega ao toque “poderoso do macho”, que não representa nenhuma ameaça, pois “ninguém vai saber”. No conto, a personagem acaba por passar por momentos de forte tensão capazes, por exemplo, de desestabilizar sua vida, sua rotina, logo, que lhe possibilitariam questionar o seu modelo de existência, seu mundo.

A negação das possibilidades de investigar a vida que lateja, de preferir a segurança dos que *sabem para onde vão*, é reiterada na mulher de “Creme de alface”, que não consegue sequer se entregar a uma possível epifania da sexualidade:

pouco antes de abrir as pernas deixando os dedos dele subirem pelas coxas, bem devagar, para não assustá-lo, ainda esfregou a palma secas das mãos [...] o roxo das olheiras tão fundas, mas tão fundas pensou acariciando o rosto enquanto um dedo dele entrava mais fundo, tão fundas que resolveu, eu mereço, danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um bom creme de alface. (ABREU, 1995C, p.144)

Essas personagens são pequenos exemplos dos seres que estão sendo devorados pela cidade e que não conseguem tomar parte efetiva na vida. A noção de espetáculo - a que se assiste, mas não é real, ou do qual se participa, mas não se consegue mudar o texto pré-fixado - é reforçada nas descrições da cidade com seus néons e luzes artificiais, sua massa estereotipada de seres marginalizados ou coadjuvantes do simulacro que é a existência urbana. Se as janelas se voltam para o cinza do céu ou do cimento dos viadutos e prédios, a luminosidade natural é também substituída pelos luminosos que anunciam os valores dessa sociedade - os produtos de consumo.

Os valores de uma coletividade são então expressos no grande cosmos urbano. Segundo Gaston Bachelard (1988), os verdadeiros pontos de partida da imagem revelam concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu. Na obra de Caio, o espaço da cidade poderia se configurar como um microcosmo humano organizado, a urbe moderna e espaço delineador de identidades, porém, as descrições urbanas parecem indicar que esse é o espaço do próprio caos e da desintegração que ameaça o ser humano.

O universo ficcional das obras de Caio reflete o modo particular como o escritor percebia o mundo em determinada fase de sua existência, como confirmam suas palavras, em entrevista para a obra *Autores gaúchos*, no final dos anos oitenta:

Esta é a imagem que eu tenho da condição humana neste final de século, completamente poluída fisicamente de comer alimentos contaminados, a nossa emoção envenenada, o nosso sangue à mercê de todos os vírus. Somos nós à deriva num rio cheio de corredeiras, aquela natureza selvagem, tropical, enlouquecida, e nós sem saber para onde vamos. Eu tenho medo, muito medo, medo coletivo. (AUTORES Gaúchos, 1995, p.6)

As representações espaciais estudadas não constituem a essência de toda a obra ficcional de Caio Fernando Abreu, porém apontam uma das múltiplas facetas de uma literatura que pousa o olhar sobre as contingências humanas e as desnudam diante da riqueza simbólica da palavra literária.

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Sulina, 1995A.
- \_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. 4. ed. rev. São Paulo: Siciliano, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996A.
- \_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. 9. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1995B.
- \_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. 2. ed. rev. São Paulo: Siciliano, 1991A.
- \_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1991B.
- \_\_\_\_\_. *Onde andarás Dulce Veiga?* 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995C.
- \_\_\_\_\_. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996B.
- \_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996C.
- AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu. 2.ed. atualizada, n.19, Porto Alegre: IEL, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.40.
- MAFFESOLI, Michel. L'espace de la socialité. In:\_\_\_\_ et all. *Espaces et imaginaires*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble. 1979. [Bibliothèque de l'imaginaire].
- MICHEL, Michel-Yves. Les refuges sociaux de la ville. *Circé*. Le refuge II. Paris: Lettres Modernes, n. 3, p. 255, 1972.

# PENSANDO A LITERATURA COMO LUGAR DE MEMÓRIA: UM ESTUDO DE CASO DO ROMANCE *SATOLEP*

THINKING LITERATURE AS A MEMORY PLACE: *SATOLEP* CASE STUDY

Marlise Buchweitz Klug<sup>1</sup>  
Tatiana Bolivar Lebedeff<sup>2</sup>

**RESUMO:** *Satolep*, do escritor pelotense Vitor Ramil, traz como personagem da narrativa a cidade com o mesmo nome, além de ser este o lugar no qual transcorrem as andanças do fotógrafo Selbor. O relato mixa ficção e fatos ocorridos na cidade de Pelotas do início do século XX, e traz dispostas em páginas pretas fotografias do lugar. Assim, a partir da análise da narrativa ficcional, busca-se pensar teoricamente no relato de Ramil como um lugar de memória – da memória coletiva dos habitantes e da memória individual do escritor e do narrador, cooperando para o registro de dados que podem estar fadados ao esquecimento. A leitura de análises críticas de diferentes campos do saber, tais como a História, a Antropologia, a Arquitetura e o Urbanismo, a Memória e o Patrimônio, a Literatura, contribuirão para o estudo do caso em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, memória, lugar, *Satolep*.

## *Introdução*

Em *Satolep* é possível conhecer uma cidade caracterizada pelo frio, cuja lembrança Selbor – o fotógrafo da cidade palco da narrativa – procura deixar registrada através do relato de seu percurso e de um conjunto de fotografias feitas por ele, acompanhadas de textos descrevendo cada uma das imagens.

A narrativa ficcional do escritor pelotense Vitor Ramil traz também uma série de fotografias de Pelotas e tem o percurso do personagem principal Selbor ambientado nesse lugar, descrito com minúcias espelhadas na história da cidade localizada ao sul do estado do Rio Grande do Sul.

Destaca-se, assim, que o livro constitui-se de três narrativas: 1) vinte e oito fotografias dispostas ao longo do romance; 2) textos em itálico que se referem a cada uma das fotografias – estas duas dispostas em páginas pretas –; e, 3) um longo relato em fonte normal que conta o percurso de Selbor pela cidade, escrito em páginas brancas. Define-se a narrativa em fonte normal como sendo o relato de Selbor sobre suas andanças, primeiro para cidades ao Norte e depois pela sua cidade natal *Satolep*.

Por outro lado, as imagens apresentadas e seus respectivos textos são uma espécie de diário e a tradução de uma cidade interpretada por Selbor e

---

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural – UFPel.

2 Doutora em Psicologia do Desenvolvimento – UFPel. Professora da Universidade Federal de Pelotas.

por outros narradores, são a visão deles para este lugar, um espaço embelezado pelo frio. Ao mesmo tempo em que faz uma tradução da cidade na fotografia e no texto, o personagem também faz uma tradução da fotografia para o texto. E, esse conjunto serve para guardar a memória de *Satolep* conforme a via e entendi- dia, através do seu olhar de fotógrafo, mas, também, de alguém que pertencia àquele lugar e tinha um apreço especial por aquele ambiente, misto de pedra e nuvem e frio e umidade.

O relato lido apresenta-se como uma voz literária de um narrador sobre sua cidade. Essa voz, que pode ser confundida com a do próprio escritor, está de algum modo localizada à margem em diversos aspectos: um escritor ainda não renomado no Brasil, uma literatura que se caracteriza pela não convencionalidade, já que mixa texto e imagem, uma “personagem cidade” que está estigmatizada na história do povo gaúcho por conta de processos de ascensão e decadência econômicas muito intensos.

Nesse sentido, destaca-se que Vitor Ramil não é, ainda, um autor consagrado, sendo mais conhecido como músico; a narrativa lida no romance tem aproximações e distanciamentos com a história oficial por se tratar de uma obra ficcional, ainda que relatando fatos verídicos; o texto literário permite compreender o apogeu e a decadência de uma cidade localizada na zona sul do estado do Rio Grande do Sul, um território estigmatizado pelo resto do estado, ao mesmo tempo regional (gaúcha) e periférica (Zona sul do estado); além disso, o escritor utiliza-se de três narrativas diferentes, que se entrecruzam, fugindo de formatos convencionais.

Assim, considerando em especial a narrativa das fotografias – imagens que compõem o acervo fotográfico da cidade de Pelotas – e a narrativa grifada em itálico, discutir-se-á a possibilidade do romance ser considerado um lugar de memória, já que estas duas narrativas são compostas de fatos do passado e do presente de *Satolep* – que são, também, fatos históricos da cidade de Pelotas – juntamente com escritos ficcionais dos narradores fictícios de *Satolep*, num misto de jogos de temporalidade e de ficção e realidade.

Ressalta-se que nesta análise como que se misturam os elementos escritor x narrador, fatos históricos x narrativa ficcional, já que a ideia é justamente refletir sobre a possibilidade de uma escrita ficcional que dá conta de fatos que ocorreram no espaço da cidade de Pelotas e refletir sobre a possibilidade de que a história do personagem do romance se assemelha às lembranças do escritor em relação à sua cidade natal.

### ***Lugar de memória***

Primeiramente, para pensar a questão referente a um lugar de memória, deve-se levar em consideração que para ter tal configuração, segundo Nora há que cumprir três funções: material, funcional, simbólica (NORA, 1993, p.13). Para o autor

[...] os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, [...] se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los [...] (NORA, 1993, p.13).

Assim, a memória está ameaçada pelo esquecimento, surgindo, portanto, a necessidade da criação de lugares para guardá-la, preservá-la de ser esquecida. Na concepção atual de sociedade, em que se vive sempre o momento presente e em que cada vez mais novos acontecimentos substituem fatos anteriores, lembrar-se de algo é quase que uma faculdade para poucos. As mentes cotidianas ocupadas não se focam mais tanto no passado e voltam-se constantemente para o presente, deixando para as memórias virtuais o armazenamento das coisas que são possíveis “esquecer”. Para Nora,

[...] se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história (NORA, 1993, pp. 8-9).

Anterior a discussão em relação ao lugar de memória, pode-se pensar na relação entre memória e história, também discutida por Nora. O autor questiona o papel da História sobre a versão oficial dos fatos acontecidos em certo espaço e em determinado momento, pois “o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p.17). Em relação a esta questão, pode-se pensar que não mais somente os marginalizados da história oficial vivem a obsessão da recuperação do passado, mas “todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir a busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens” (NORA, 1993, p. 17).

A memória, para Tedesco (2011, p. 13) tem uma pluralidade de funções em correlação, não meramente em sequência factual e temporal; constitui-se um campo da dialética temporal e dos fenômenos sociais. Deste modo, segundo o autor, a memória não se dissocia dos fenômenos culturais e dos tempos das sociedades, pelo contrário, a memória auxilia na reprodução e na dinâmica interpretativa dos mesmos.

Dessa forma, tem-se que as memórias de cada indivíduo particular compõem a memória do local em que viveu, assim como as memórias dos demais constituintes do grupo de habitantes desse lugar também farão parte dessa composição. Nesse sentido, pode-se considerar a definição de memória

coletiva de Halbwachs (1990), para quem as memórias individuais são pontos de vista da memória coletiva. Já que ao registrar sua memória, ao evocar seu passado, cada ser sempre recorrerá às lembranças dos outros. Nora declara em relação a isso que “[...] a memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (NORA, 1993, p.9).

Entende-se assim, que não é possível criar um lugar de memória que sirva unicamente como espaço de recordação para um indivíduo. Cada ser precisa que suas memórias sejam validadas também pelas lembranças do outro. A partir da relação do eu com a alteridade é que se forma a identidade particular de cada um, tendo como suporte a veracidade dos fatos comprovada pelo discurso do alheio. Dessa forma, faz-se necessária a função da memória coletiva como meio corroborador de uma memória individual, como suporte para a veracidade dos fatos individuais. O lugar de memória serve, portanto, para a coletividade, já que não se pode criar um espaço que sirva unicamente para um indivíduo legitimar sua memória e sua história de vida.

A partir da leitura de Candau sobre a antropologia da memória é possível inferir que a memória constitui a sociedade, a identidade individual e coletiva, a vida social (CANDAU, 2006, p.7). Para o autor, a memória toma lugar de destaque dentro das sociedades, como maneira de transmitir para as gerações futuras “os saberes, as maneiras de fazer as coisas, as crenças e tradições” (CANDAU, 2006, p. 10).

Outra questão apontada na análise de Candau diz respeito à questão do passado real em relação ao passado que é criado (CANDAU, 2006, p.30), já que preciso que as lembranças pessoais sejam validadas pelas dos outros indivíduos. Também se sabe o quanto os sujeitos são transformados em sua essência e em sua maneira de pensar ao longo dos anos, fato que implicará na mudança de significado das recordações que se tem, bem como na própria memória que se escolhe guardar de determinado acontecimento ou local. Assim, o passado que se recorda é confundido pela memória, o que um indivíduo registra como importante pode não ser o que o outro considera como tal.

Nesse sentido, mesmo que se tenha a memória como meio de transmissão de saberes e crenças e coisas vividas para futuros descendentes, também é possível ser logrado por ela. Emerge, então, a necessidade da criação de lugares de memória para que as coisas que ali estão permitam recordar a partir de algo concreto. A definição de Nora que entende a memória como arquivística, auxilia na compreensão dessas questões, pois a mesma

[...] se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. [...] Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que

marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1993, p. 14).

Assim, a partir dos suportes exteriores aos sujeitos é possível “refazer” os fatos passados. Além disso, “recordar é configurar para o presente um acontecimento do passado e criar uma estratégia para o futuro” (CANDAUI, 2006, p. 31). Um lugar de memória abriga no presente os fatos, coisas, vestígios, traços, registros do passado servindo como espaço físico no qual as futuras gerações poderão vir a conhecer o que indivíduos de outros tempos usavam, pensavam, sentiam e faziam.

Santos define lugar como sendo “onde se nasce e ao qual se pertence” (SANTOS, 2004). Assim, num lugar de memória nasce a memória e a ele esta pertence, isto é, a memória ali guardada é dali; quem for a este local pode compartilhá-la ou usá-la para criar suas próprias lembranças.

Tedesco comenta que os lugares de memória não possuem significados imanentes, sendo expressões de uma memória vivida e socializada. O autor traz como exemplos a casa, a praça, a roça, a rua, entre outras possibilidades. Lugares esses que contêm símbolos que ultrapassam suas materialidades (TEDESCO, 2011, p. 210).

O lugar de memória destina-se a fazer lembrar, não permitir a ação do esquecimento. Volta-se assim às três dimensões do lugar de memória definidas por Nora: lugares materiais pelo fato de existirem enquanto físicos e concretos; lugares funcionais devido ao fato de dar suporte às memórias coletivas, e lugares simbólicos que dão sentido a e promulgam a memória coletiva (NORA, 1993, p. 22).

O trabalho de Nora está voltado para a configuração das questões de memória pertinentes à França da década de 70, realizando uma justificativa sobre os lugares definidos como de memória para a nação francesa. Nesse capítulo específico sobre os lugares de memória, o autor analisa também a função dos livros de história, bem como de outros textos enquanto lugares de memória. Ele nos diz que

[...] as memórias que, por seu próprio nome, poderiam parecer lugares de memória; ou mesmo as autobiografias ou os jornais íntimos. As *Mémoires d'outre-tombe*, a *Vie de Henry Brulard*, ou o *Journal d'Amiel* são lugares de memória, não porque são melhores ou maiores, mas porque eles complicam o simples exercício da memória com um jogo de interrogação sobre a própria memória. Pode-se dizer o mesmo das Memórias de homens de estado. [...] independente do valor desigual dos textos, o gênero tem suas constantes e suas especificidades: implica num saber de outras Memórias, num desdobramento do homem de escrita e do homem de ação, na identificação de um discurso individual com outro cole-

tivo e na inserção de uma razão particular numa razão de Estado: tantos motivos que obrigam, num panorama de memória nacional, a considera-los como lugares (NORA, 1993, p.25).

Nessa perspectiva defendida pelo autor, pode-se compreender que ele inclui no conceito de lugar de memória textos autobiográficos, jornais, entre outros, pelo fato de questionarem a própria memória. Entende-se, assim, que o lugar de memória pode não necessariamente cumprir as três funções antes mencionadas, mas, precisa sempre ser simbólico, segundo o autor. É como se esses lugares não precisassem de nada muito sofisticado para sua constituição, apenas o fato de que ali estão vestígios, restos de algo que não deve ser delegado ao esquecimento. E, não há a necessidade de haver qualquer referente exterior:

[...] diferentemente de todos os objetos da história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. *Templum*: recorte no indeterminado do profano – espaço ou tempo, espaço e tempo – de um círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa. Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo: um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (NORA, 1993, p.27).

Cabe ressaltar, segundo Tedesco que a análise da memória não é objeto exclusivo do campo da história (TEDESCO, 2011, p. 22). Este autor argumenta que a memória passou a ser um campo de investigação transversal nas ciências humanas e sociais e, também, em sua interface com os campos da saúde, arquitetura, comunicação, artes e outros campos do conhecimento. Salienta, ainda, que múltiplos campos a tem como “companheira de viagem” utilizando-a a seu modo.

Nesse sentido, é interessante apresentar a literatura também como ciência que sofreu mudanças com o fomento de estudos de memória, principalmente pós década de 70 (TEDESCO, 2011, p. 24). Se antes história e literatura eram disciplinas que quase não conversavam, agora a memória fê-las “trocarem figurinhas”:

[...] a memória, com efeito, só conheceu duas formas de legitimidade: histórica ou literária. Elas foram, aliás, exercidas paralelamente mas, até hoje, separadamente. A

fronteira hoje desaparece e sobre a morte quase simultânea da história-memória e da história-ficção, nasce um tipo de história que deve seu prestígio e sua legitimidade à sua nova relação com o passado, um outro passado. A história é nosso imaginário de substituição. Renascimento do romance histórico, moda do documento personalizado, revitalização literária do drama histórico, sucesso da narrativa de história oral, como seriam explicados senão como a etapa da ficção enfraquecida? O interesse pelos lugares onde se ancora, se condensa e se exprime o capital esgotado de nossa memória coletiva ressalta dessa sensibilidade. História, profundidade de uma época arrancada de sua profundidade, romance verdadeiro de uma época sem romance verdadeiro. Memória, promovida ao centro da história: é o luto manifesto da literatura (NORA, 1993, p. 28).

Observa-se, ao longo dos últimos anos, mudanças da literatura enquanto obra meramente ficcional e simplesmente permeada de significados relativos à subjetividade do indivíduo, seus sentimentos e as relações sociais estabelecidas. A Literatura tem cumprido, também, o papel de memória dos indivíduos que a compõem e fazem-na continuar executando seu papel na sociedade, não mais apenas discutindo questões da literatura em si, mas, atendendo à necessidade do indivíduo atual em deixar seus registros, seus vestígios, suas marcas para que a partir delas possam ser reconstruídos os fatos passados e a memória que teima em não ser mais esquecida.

### **Satolep**

Em Satolep, há a possibilidade de leitura associada à construção de um mapa da cidade, acompanhando a deambulação de Selbor. O escritor Victor Ramil utiliza-se de outra estética, a fotografia, criando mais uma dobra ao relato literário, contando e mostrando a cidade de Satolep, não apenas conforme ele a vê e a sente, mas com a reprodução de fotos antigas de um álbum de uma cidade chamada Pelotas (CLARRICONDE, 1922). O conjunto de fotos, sem dúvida, oferece outra textura ao livro. Através da fotografia, de imagens dispostas ao longo do romance, ele, de certo modo, controla a construção do mapa imaginário dos leitores do romance, já que as fotos retratam também diferentes lugares, fachadas, ruas, espaços públicos, detalhes, de Satolep, a cidade natal de Selbor.

As vinte e oito fotografias dispostas em páginas pretas ao longo do livro são o que Selbor denomina, inicialmente, de “diário de viagem” e, mais adiante, resolve chamar de “o grande círculo” como que numa alusão a uma caminhada circular que completa pela cidade em busca de lembranças, de vestígios que devam ser registrados. Estas imagens retratam principalmente casas, locais públicos de Pelotas e trazem uma descrição feita pelo olhar de alguém sobre tal paisagem.

A narrativa de *Satolep* permite ver uma cidade transformada pela ação de seus habitantes, fato inferido através das lembranças de Selbor – que é quem narra suas vivências nesse lugar, após alguns anos de ausência –, mas também destacado por outros narradores, os quais recordam algum momento da cidade em relação a cada uma das imagens fotográficas dispostas no livro. Logo no primeiro relato posto ao lado da imagem de uma casa, podem-se ler as impressões de Selbor:

[...] seguem minhas visões de Satolep em ruínas. Hoje foi nossa casa que eu vi: telhado e muro desabados; a face norte destruída, sala, copa e cozinha entregues à ventania; a porta de entrada caída sob plantas tortuosas, entre tijolos expostos da fachada. Inscricões a tinta, que não pude ler, sujavam as janelas apodrecidas. Não restavam marcas da nossa família (RAMIL, 2008, p.7).

Com esse texto inicial percebe-se que o narrador enfocará na questão das ruínas, do lugar modificado a partir do olhar daqueles que agora dele usufruem. Ao ler o relato completo das páginas brancas, sabe-se que as fotografias selecionadas por Selbor para comporem seu diário são escolhidas a partir de uma sensação diferente sentida por ele ao retratar o lugar, porém, a ordem da seleção é definida ao final desta seleção. Desse modo, pode-se dizer que a escolha da antiga casa de sua família agora em ruínas como a primeira do conjunto pode induzir a pensar que as primeiras vivências de cada indivíduo se dão na sua casa.

Além disso, as ruínas mencionadas no início do livro e o anagrama da cidade de Pelotas como título do mesmo remetem à história da cidade, a qual também sofreu muitas mudanças ao longo dos anos, como qualquer outro lugar. Mas, a peculiar história de Pelotas conta com um período de grandes riquezas geradas pela indústria do charque no local e, posteriormente, uma decadência que culminou na falência de muitas famílias, e, no completo abandono do centro histórico por um longo período de tempo (MAGALHÃES, 2012).

O romance faz alusão a essa decadência no relato disposto ao lado da imagem do antigo Banco Pelotense:

[...] a bicicleta do Sr. Schild está apoiada na lateral do Banco de Satolep. Ele acaba de descer do telhado, um dos mais altos da cidade, onde consertou inúmeras goteiras. [...] O jovem gerente respira o ar escasso e apodrecido pelas chuvas constantes do último mês e pensa que o Banco de Satolep recebe dinheiro em conta corrente, com retiradas livres, [...]; encarrega-se da cobrança de juros, dividendos e apólices [...]; desconta notas promissórias e outros títulos; encarrega-se de cobranças e pagamentos sobre qualquer praça do país ou do exterior; vende e compra letras de câmbio sobre as Repúblicas Argentina e Oriental do Uruguai, Europa e demais continentes; compra e vende ouro

amoedado; [...] dispõe de filiais e agências em quase todas as cidades do Rio Grande do Sul e fora do estado. “Mas está quebrado”, murmura [...] (RAMIL, 2008, p. 116).

A partir desse excerto pode-se pensar na grandiosidade e na imponência da cidade a partir do fato de possuir um banco próprio com o nome da mesma. O autor dá a ver indícios de que se tratam de fatos acontecidos em Pelotas pelo uso do nome do estado “Rio Grande do Sul” e dos países vizinhos, além de continentes, o que reforça ainda mais a majestade do lugar, e em especial nesse caso, do Banco de Satolep, ou também, do Banco Pelotense. “Mas está quebrado”: com uma simples frase o narrador destrói a magia descrita anteriormente e desilude o leitor quanto a essa opulência.

Ao longo da narrativa, então, podemos percebendo o quanto esse local se transformou. Está agora quebrado, falido, ratificando com esses adjetivos e tantos outros lidos ao longo do texto o estigma de zona sul adquirido pela região na qual se localiza Pelotas. Ao falar sobre os transeuntes, os indivíduos que perambulam pelas ruas, que vivem suas vidas ali, lê-se de um velho com um embrulho em baixo do braço que “[...] pacote amassado será deixado sobre a enorme guilhotina adquirida de uma gráfica falida e que agora, ocupando o centro da peça, é usada como escrivadinha” (RAMIL, 2008, p.207).

Pensando-se na questão do livro como escrita e registro de memórias, toma-se como exemplo uma das imagens que retrata uma rua com algumas casas. Sabe-se pela descrição do narrador tratar-se da Rua Paysandú. Ao lado da fotografia, a narração de episódios vividos pela vizinhança. Lê-se que:

[...] o dia chega em garrafas brancas às casas da Rua Paysandú. [...] A Casa Adelo ainda não abriu, o bonde ainda não passou, mas os vasilhames dispostos de forma idêntica nas soleiras de granito já reverberam pios de pássaros, rastilhos em canteiros, páginas de jornais, esquinas congestionadas. [...] Quando o leiteiro faz sua breve pausa na Praça Piratinino de Almeida e prepara a charrete para mudar de rumo e continuar a entrega, as garrafas do dia não estão mais nas portas das casas. Enquanto Satolep ainda sonha com pontes de cerração, embarcações de couro submersas, pianos desafinados no alto de figueiras, os moradores da Rua Paysandú já tomamos sol m nossas cozinhas (RAMIL, 2008, p. 13).

Nessa passagem é possível perceber que há uma descrição clara de como as coisas aconteciam nessa rua, qual a rotina de uma parcela da população de lugar. Sabe-se, também, que nos dias de hoje já não serão encontradas essas cenas na cidade de Pelotas, já que não há mais leiteiro nem charretes arrecadando os vasilhames nas portas. Dessa forma, é apresentado um momento do passado descrito a partir do olhar de um narrador sobre a imagem da Rua Paysandú e de algumas casas. Um dado importante aqui é que a atual

rua Barão de Santa Tecla teve como Rua Paissandu um de seus nomes durante os anos de 1861 a 1937 (MAGALHÃES, 2000, pp. 79-80).

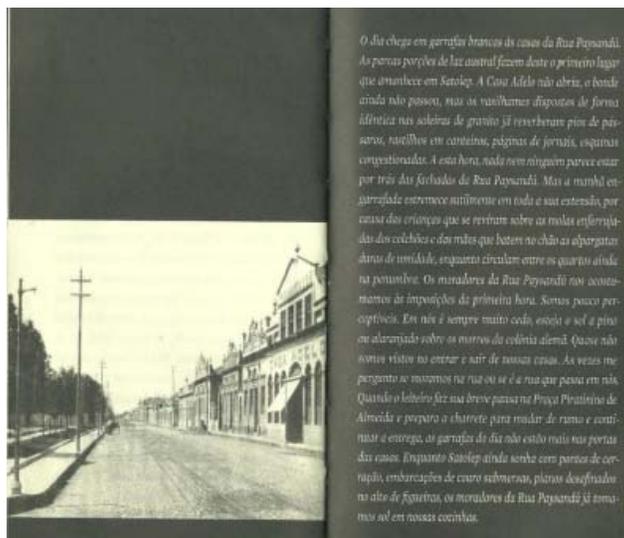


Figura 1 – Fotografia e texto referente a descrição da Rua Payssandu.  
Fonte: RAMIL, 2008, pp. 13-14.

Conforme se pode constatar, este é um dos relatos a partir de um espaço desta cidade descrito através do olhar de um narrador particular. A partir disso, pode-se pensar no romance *Satolep* como um registro das memórias de vários indivíduos – todos aqueles que deixaram seus textos registrados sobre uma das fotografias presentes no livro – as quais não poderiam ser realizadas sem que se recorresse às lembranças de outros, quer seja algum livro histórico da cidade de Pelotas quer sejam relatos orais de habitantes do lugar. A escritura do texto como registro de algo que se perdeu, ou que pode ser perdido pelo esquecimento, manifesta-se como uma necessidade de guardar, de deixar para que outros vejam o que ali aconteceu, e quem por ali viveu (RAMIL, 2008, p.123).

Corroborando com a ideia de Nora (1993) de que todos os indivíduos sentem a necessidade de ir à busca de sua constituição, de reconstituição dos fatos passados em sua vida, pode-se considerar *Satolep* como a busca de construção de etapas vividas tanto pelo autor como pelo personagem Selbor – o fotógrafo que anseia por deixar sua cidade registrada para que os futuros descendentes possam saber de quem ali viveu, já que “[...] será vendo esta casa, mais que estes rostos, que nossos descendentes saberão de nós” (RAMIL, 2008, p. 123).

Selbor ao retornar à cidade natal sente-se angustiado em ver que tudo já não era como antigamente, ou seja, como era na sua infância, como se lembrava daquele espaço físico. Pressentia que precisava “[...] aceitar que Satolep em ruínas era uma perspectiva inevitável” (RAMIL, 2008, p. 111). Além disso, nutria um sentimento de que era seu dever “[...] fazer algo pelos que futuramente andariam entre as ruínas” (RAMIL, 2008, p. 124).

Essa sensação lhe desperta algo que o faz decidir criar uma espécie de diário de viagem, o que vinha a ser um registro de paisagens da cidade e de sensações, além de descrições feitas por diferentes indivíduos em relação a estes registros. Já que a memória da cidade de sua infância – congelada em suas lembranças – estava fadada ao esquecimento pelo fato de vir a ser substituída pelas imagens, que o olho de hoje lhe permitia registrar (pela retina e pela câmera fotográfica), das mesmas ruas pelas quais transitava e lugares que visitava quando menino.

Através desta percepção de Selbor sobre deixar fotografada aquela cidade para a qual alguém futuramente necessitasse olhar, pode-se atentar para o fato de que, logo ao iniciar a leitura do romance, o leitor depara-se com uma das impressões de Selbor: “Seguem minhas visões de Satolep em ruínas [...]” (RAMIL, 2008, p. 7). Assim inicia o primeiro capítulo do livro e igualmente o último, de modo que, ao ler sobre essa sensação do personagem tanto no início do romance e, depois de todo o enredo ter-se desenvolvido, no final encontrá-la novamente, é possível intuir, inicialmente, que se trata de um trabalho de registro, de resgate da memória da cidade física, e, ao final, confirmar que essa intuição estava correta, não só pelo texto em si, mas pelas imagens que o acompanham. Esta expressão no início do livro enfatiza que será lida uma cidade do passado, de outra época, e ao final do livro perceber que esta cidade recém lida – a Satolep de Selbor – continuará sofrendo mudanças, e, a cada época, ficarão ruínas, pois

[...] a cidade que se vê, a cidade onde vivemos, abriga as cidades mortas, soterradas ou fantasmáticas do passado, a partir de traços que nos permitirão fazê-las despertar. Despertar, revelar, expor, fazer lembrar, dizer como foi um dia [...] dão a ver o passado, no caso, a cidade de uma outra época (PESAVENTO, s.d., p. 28).

Pode-se pensar, também, que cada indivíduo a partir de seu ponto de partida, de seu *locus* de enunciação, faz uma escritura da cidade, da sua cidade vista e vivida a partir do seu eu, de tal modo que o texto da cidade pode ser considerado a imagem de uma rede que, com seus múltiplos fios, forma algo único. As múltiplas visões e versões da cidade formam a cidade, descrevem-na e, a partir delas, pode-se lê-la num todo. Tanto que a visão de Selbor sobre Satolep, seu “diário de viagem”, seu relato, serão apenas um fio de um emaranhado de possibilidades de registros e leituras feitas por diferentes indivíduos numa mesma época ou em épocas distintas.

### ***Considerações finais***

Observando-se que *Satolep* traz como personagem uma cidade que sofreu transformações durante o período da vida do personagem Selbor – desde sua infância até seus trinta anos de idade –, e por ser possível ler na narrativa fictícia alguns fatos históricos, além das imagens de Pelotas que reportam ao

início do século XX, pode-se considerar o livro como um meio de transmitir para as futuras gerações o adquirido e vivido pela geração de Selbor: o olhar em relação à cidade, a percepção da vida cotidiana, as sensações experimentadas pelos indivíduos daquele tempo – o qual transcorrerá rapidamente e trará consigo outras percepções, outras inquietações, conforme é possível apreender pela análise da antropologia da memória de Candau (2006).

Para Halbwachs e Nora a memória se renova a cada momento. Isso porque ela já não consegue ser vivida novamente, mas, sim, reinventada a partir do olhar de hoje. Nesse sentido, pensando sobre a questão das cidades na contemporaneidade, Pesavento, comenta que

[...] a cidade do passado é sempre pensada através do presente, que se renova continuamente no tempo do agora, seja através da memória / evocação, individual ou coletiva, seja através da narrativa histórica pela qual cada geração reconstrói aquele passado e o sistematiza em uma narrativa (PESAVENTO, 2002).

Por isso, porque a cidade do passado não é a cidade de hoje, porque a cidade está em constante mudança para atender às necessidades daqueles que a habitam, é que se faz necessário que a narrativa de cidade se dê a partir de uma voz dialética, que contemple cada vez mais os diferentes aspectos da cidade. Cada geração reconstrói o passado e percebe as diferenças e pensa a cidade no presente de diferentes formas; essa memória, individual ou coletiva geracional, pode ser transformada em palavras, ou imagens, ou pinturas, ou partituras entre tantas outras possibilidades.

A memória guardada nessas diferentes maneiras, através de diferentes suportes, permite que os habitantes de hoje possam ler no registro de outros e do ontem como foi aquele lugar um dia. Assim, *Satolep* é, também, um suporte de memória quando pensamos nas fotografias e no texto isoladamente, já que ambos permitirão que cada um crie sua memória própria a partir daquilo que lê e que vê.

O passado transcrito ou escrito no romance pode não ser o passado “exato” da cidade, mas para cada indivíduo as lembranças que lhe vêm à mente em relação a um lugar são para ele a configuração do lugar e das coisas que viveu nele. Tedesco comenta que a memória “envolve percepções de tempo, seja o tempo passado, seja o do futuro, o da biografia de cada um, o dos fatos marcantes e o dos projetos de vida” (TEDESCO, 2011, p. 236). Os tempos narrativos de Selbor, passado, presente e futuro, bem como o pedaço da cidade no qual realizou suas andanças e registrou paisagens são como a própria cidade para ele, sua presentificação e, ao mesmo tempo, possibilidade de permanência ante a destruição iminente.

Retoma-se a ideia mencionada anteriormente, sobre a questão da necessidade implícita na sociedade contemporânea em guardar tudo, Nora descreve que

[...] nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelos meios técnicos

de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história (NORA, 1993, p.15).

É como se Selbor estivesse respeitosamente juntando relatos, testemunhos, fotografias, sinais visíveis de algo que já não é mais, provas irrefutáveis de que ali se viveu e se fez algo que necessita ser passado adiante, rememorado. Além disso, Nora também defende a ideia de que fazer memória ou deixá-la registrada é quase que um dever individual, fazendo de cada indivíduo um historiador de si mesmo (NORA, 1993, p.17). Ainda, para o autor, “[...] está dada a ordem de se lembrar, mas cabe a mim me lembrar e sou eu que me lembro. O preço da metamorfose histórica da memória foi a conversão definitiva à psicologia individual” (NORA, 1993, p. 17).

Selbor cumpre, assim, um dever de ser o historiador de sua história e da história de sua cidade, ou melhor, do pedaço de cidade no qual viveu, transitou e do qual juntou imagens fotográficas, os testemunhos de outros viventes do local e suas impressões sobre Satolep.

Assim, *Satolepalém* de ter nas imagens um suporte para a memória de muitos indivíduos, é também um lugar de memória. Para Gomes, “[...] viajar, portanto, no passado, na tradição, é transformá-lo, salvando-o do esquecimento [...]” (GOMES, 1994, p.45). Não só Selbor teve a missão de salvar sua Satolep do esquecimento, ao percorrer seus caminhos de pedra para documentá-la, mas também Ramil como que salva sua Pelotas do esquecimento ao viajar por seu passado e ao deixá-la registrada em livro. Ramil recupera não só a história, mas também imagens de uma Pelotas do início do século passado e as registra, recuperando assim a memória de um lugar que não existe mais – já que a Pelotas de hoje é formada de várias cidades mortas – e da qual ficaram apenas os registros através de imagens e textos: um lugar material em que a memória pode ser apreendida de sentidos e pode possibilitar o fundamento de uma memória coletiva das pessoas que moram ou moraram em Pelotas, revelando-a.

Cabe destacar também que a Literatura passa a cumprir um papel importante na vida da sociedade ao dialogar com a história e com a memória. Antes campos do conhecimento opostos, agora interligados e fazendo com que o indivíduo tenha mais uma forma de expressar suas lembranças, suas histórias: através da narrativa ficcional.

## BIBLIOGRAFIA

CANDAU, Jöel. Memória e Identidade. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

- CLARRICONDE, Clodomiro C. *Álbum de Pelotas*. 1922.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vertice, 1990.
- LOPES, Sônia de Castro. *Imagens de um lugar de memória da Educação Nova: Instituto de Educação do Rio de Janeiro nos anos de 1930*. *Revista Brasileira de Educação*. v.13, n.37, p. 84-97. jan./abr. 2008.
- MAGALHÃES, Mario Osorio. *Os Passeios da Cidade Antiga*. 2. ed. Pelotas: Editora Armazém Literário, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Pelotas Princesa*. Pelotas: Diário Popular, 2012.
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*. Tradução de Yara AunKhoury. Projeto História. São Paulo, dez 1993. In: *Leslieux de mémoire*. I La République, Paris, Gallimard, 1984. pp. XVIII-XLII.
- PESAVENTO, Sandra. *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*. In: *Esboços*, n° 11, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, p. 25-30.
- RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. 5ª ed. São Paulo: EDUSP, 2004.
- TEDESCO, João Carlos. *Passado e presente em interfaces: introdução a uma análise sócio-histórica da memória*. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2011.

## O RESGATE DO PASSADO E A ORGANIZAÇÃO DOS FATOS EM *INFÂNCIA* DE GRACILIANO RAMOS.

EL RESCATE DEL PASADO Y LA ORGANIZACIÓN DE LOS HECHOS EN *INFÂNCIA* DE GRACILIANO RAMOS

Michele Savaris<sup>1</sup>

**RESUMO:** A obra *Infância* de Graciliano Ramos relata episódios de sua vida desde os primeiros anos de idade até a adolescência, distribuídos em diversos capítulos que, apesar de estabelecerem uma cronologia, podem ser lidos de maneira independente. Para compor essa narrativa, o escritor alagoano resgata, através das recordações, fatos que serão registrados por meio da escrita. Por estar ligada à recuperação da memória e a uma estrutura de fragmentos que apresentam certo grau de autonomia em relação aos demais, *Infância* permite a aproximação com o álbum de fotografias. Tal hipótese é plausível porque uma das principais funções do álbum é acomodar os fragmentos (fotografias), uni-los, organizá-los e estabelecer, a partir deles, uma conexão lógica. Portanto, o objetivo deste artigo é realizar uma pequena análise da obra em questão e levantar aspectos que permitem associá-la à estrutura do álbum.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, fotografia, memória.

**RESUMEN:** La obra *Infância* de Graciliano Ramos relata episodios de su vida desde los primeros años de edad hasta la adolescencia, distribuidos en diversos capítulos que, además de establecer una cronología, pueden ser leídos de manera independiente. Para componer esa narrativa, el escritor de Alagoas rescata, a través de recuerdos, hechos que serán registrados por medio de la escrita. Por relacionarse a la recuperación de la memoria y a una estructura de fragmentos que presentan cierto grado de autonomía con relación a los demás, *Infância* permite acercarse al álbum de fotografías. Dicha hipótesis es plausible porque una de las funciones del álbum es acomodar los fragmentos (fotografía), unirlos, arreglarlos y establecer, a partir de ellos, una conexión lógica. Así, el objetivo de este trabajo es realizar un pequeño análisis de la obra en cuestión y destacar aspectos que permiten asociarla a la estructura del álbum.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura, fotografía, memoria.

O livro *Infância* de Graciliano Ramos publicado em 1945 se destaca por ser uma narrativa memorialística, pois nos permite associá-lo a uma série de imagens que se desprendem do passado num movimento contínuo. Desse

---

<sup>1</sup> Michele Savaris é doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

modo, podemos afirmar que todas as informações contidas nesta obra podem permear entre a história e a ficção, já que quando nos reportamos ao passado, é impossível reconstituí-lo exatamente da forma como os fatos ocorreram. Para completar esses pequenos espaços, o memorialista, de alguma maneira, faz uso de um pequeno grau de ficção para preencher essas fissuras. Ele não inventa, mas reconstrói esse período distante de seu presente entre dúvidas tênues e certezas.

Graciliano Ramos, nascido em Quadrângulo no interior de Alagoas em 1895, ocupou cargos públicos, viveu do comércio, do jornalismo, foi vinculado ao regionalismo nordestino e ao Partido Comunista (NEJAR, 2011, p. 507). Em 1936 foi acusado de subversivo, mas sem provas claras. Tal acusação lhe rendeu a prisão por cerca de um ano. Neste período, começou a escrever *Memórias do cárcere* que seria publicado postumamente, em 1953, e relata a experiência desse claustro (BOSI, 2006, p. 401). Desse modo, a obra *Memórias do cárcere* aproxima-se de *Infância* por apresentar uma narrativa que revela experiências vividas pelo próprio Graciliano Ramos. Nesta última, o escritor alagoano, relata a partir das lembranças do passado, os fatos que o marcaram desde seus dois ou três anos de idade até o início da adolescência, abordando, portanto, o período da sua vida infantil. A doçura da mãe, a rigidez do pai, os medos, os sons, as cores e os cheiros são aspectos que serão recuperadas de modo a reconstruir esse passado. O narrador, que também participa como personagem central da narrativa, recupera suas experiências, as analisa e, por isso, se coloca no enunciado. No princípio da narrativa fala sob a voz de um menino, que vê o mundo com um olhar ingênuo e descreve determinadas cenas a partir de uma linguagem suave e um tom infantil. Ao final da obra, nota-se a voz de um adulto que expressa sua visão da vida e dos fatos de maneira mais realista. Esses dois tons de voz na narrativa possibilitam uma espécie de movimentação interna, pois avançam conforme o tempo cronológico de modo geral. É através desse fluxo narrativo que se observa a maturidade intelectual do narrador (desde a voz e a visão do menino até o adulto). Em *Infância*, podemos afirmar que o aspecto relativo à memória é, de fato, o traço que percorre toda a narrativa. Ainda que não se consiga medir com total segurança o nível exato de realidade ou ficcionalidade com que os acontecimentos são trazidos para o presente do narrador, é notório e evidente que há um movimento baseado em três eixos: a existência de algo que ocorreu no passado, a sua retomada e o seu registro com o intuito, ainda que não totalmente consciente, de organizar esse período pretérito.

Ao falarmos de memória, sempre há que ter em mente que esta permite a reconstrução do passado, que se dá a partir da faculdade que o indivíduo possui para isso (*menme*) (Aristóteles, 1986). Porém, essa recuperação se dá sob o traço da nebulosidade, da incerteza e da insegurança. A matéria da memória seria, por assim dizer, móvel e passível de alterações constantes. É dessa forma que o narrador de *Infância* recobra seu passado:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. [...] não conservo a lembrança de uma alfaia esqui-sita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos (RAMOS, 1981:9).

Na passagem acima há dois pontos interessantes: primeiro, o fato de o narrador referir-se a esse passado como algo bastante nebuloso. Por isso, julga que os objetos dos quais se lembra, *devem* realmente ter existido; segundo, o fato de que toda a lembrança e recuperação do passado estão associadas a imagens que sobreviveram à passagem do tempo, conforme nos coloca Bergson (2006). Para o referido autor, a chamada “sobrevivência de imagens” se dá porque algo permaneceu no momento da experiência, ou seja, se o indivíduo reencontra e reconhece determinada lembrança anos depois, foi porque a imagem da primeira impressão sobreviveu. Assim, o fato de o narrador de *Infância*, retroceder no passado e recuperar suas experiências só se tornou viável tendo em vista a permanência dessas imagens e impressões. O fato, por exemplo, de associar as formas esféricas às pitombas decorre de todo esse processo.

Ainda na esteira da memória nebulosa, o narrador escreve: “Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade” (RAMOS, 1981:26). Fragmentos como este aparecem com frequência em *Infância*. Além das lembranças visuais, o narrador também recobra cheiros e ruídos:

Havia um cheiro acre de lenha queimada; a fumaça da cozinha unia-s e à poeira de água, engrossava a fuligem que tingia as teias de aranha [...]. Não se distinguia nenhum ruído fora a cantiga dos sapos do açude da Penha – vozes agudas, graves, lentas, apressadas, e no meio delas o berro do sapo-boi [...] (RAMOS, 1981:60-61).

A memória se faz presente em todos os sentidos e, segundo Le Goff (2003), ela é o elemento essencial da identidade, seja individual ou coletiva, cuja busca é fundamental para o ser humano. É através dessa recuperação das experiências por via da memória que o narrador da obra em questão se reconstitui como indivíduo *completo*, pois tem um passado a ser resgatado, ainda que esse resgate venha acompanhado de algumas incertezas.

Ricoeur (2007) afirma que a memória só é assim designada enquanto mecanismo ativo, do contrário, transforma-se em esquecimento. É contra

essa ameaça que o indivíduo luta. Para argumentar esse retorno ao passado, Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (1997) usa a noção de rastro que é entendido como o conector entre as perspectivas sobre o tempo e considerado um requisito para a prática historiadora. O rastro é esse vestígio de algo que não existe mais e que tem o papel de *costurar* as fissuras de uma narrativa histórica. Perseguido os vestígios, retornando ao passado e recuperando-o, temos a oportunidade de afastar o esquecimento que se constitui numa ameaça constante contra a qual lutamos quando o passado está em jogo.

Diante da perspectiva de que a obra *Infância* está construída sobre eixos que sustentam a narrativa de memórias, é preciso pensar na sua organização que resulta de uma combinação entre estrutura física (a divisão do texto em capítulos, titulados, não numerados, entre outros) e conteúdo (o modo como os episódios são contados)

Toda a recuperação que o narrador de *Infância* realiza de seu passado está disposta na obra em trinta e nove capítulos<sup>2</sup>. Em princípio, imagina-se que por se tratar de um livro memorialístico, exista uma ordem cronológica com forte encadeamento dos fatos. Porém, ainda que se reconheça em algum nível essa cronologia, os capítulos podem ser lidos de modo extremamente independente, como se cada um se referisse a algum fato específico de sua vida, sem a obrigação de estar conectado com o antes e o depois. Desse modo, a sequência cronológica não é inexistente, apenas comporta-se de uma maneira um pouco diferente oferecendo ao leitor outra possibilidade de relacionar as informações e dos fatos.

Esse aspecto dos recortes autônomos, unidos ao fato de que *Infância* é contada através de uma linguagem bastante visual, nos remete ao ato de estarmos diante de um álbum de fotografias, cujas imagens constituem-se em instantes que podem estar desconectados, ainda que seja possível uma sequência como pano fundo que os interligue. Para André Rouillé (2009), um álbum ao agrupar gera coerência, lógica e unicidade e consegue ordenar tudo o que está fragmentado, estabelecendo continuidade e organização para evitar o caos. Assim, a obra em questão de Graciliano Ramos pode ser entendida como uma forma de invocação, recuperação e organização do passado. Ainda que todas as experiências tenham ocorrido numa ordem natural, recuperá-las implica em analisar e reorganizar uma a uma.

A visualidade dos fatos contados em *Infância* e, portanto, sua relação com a fotografia, pode ser observada com bastante frequência ao longo da

---

<sup>2</sup> É importante salientar que, segundo (SILVA, 2004), os trinta e nove capítulos que atualmente compõem *Infância*, teriam sido escritos entre 1938 e 1944. Nesse interim, vinte e sete dos trinta e nove capítulos, foram vendidos pelo autor Graciliano Ramos para que fossem publicados individualmente em diversos jornais como *Diário de Notícias*, *A Manhã*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio*, entre outros. Somente em 1952 é que *Infância*, após sua segunda edição, passa a ser classificado, definitivamente, como um livro de memórias.

narrativa, ainda essas imagens lhe sejam nebulosas ou incertas. Podemos dizer que há duas formas possíveis de analisar as imagens que aparecem a través da escrita na obra *Infância*: a primeira sob a perspectiva das diversas cenas que podem ser visualizadas em cada capítulo; e a segunda, sob a perspectiva de que cada capítulo representaria uma imagem, um fragmento da vida desse narrador, gerando, em ambos os casos, a ideia de que a estrutura da obra em questão se aproxima do álbum fotográfico.

Para ilustrar o primeiro caso, no capítulo inicial intitulado *Nuvens*, o narrador contará sobre a casa onde morava com os pais, a falta de afetividade destes e o contato com as primeiras canções folclóricas, ao mergulhar no passado abre seu relato afirmando: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta” (RAMOS, 1981: 9). No mesmo capítulo, um pouco mais adiante, ele relata sobre a figura de José Baía que se tornaria seu amigo:

Mais vivo que todos, avulta um rapagão apumado e forte, de olhos claros, risonho. Calçava alpercatas, vestia a camisa branca de algodão que usa o sertanejo pobre do Nordeste, áspera encardida, ordinariamente desabotada, as pontas das aberturas laterais presas em dois nós (RAMOS, 1981:12).

Nos dois trechos, o narrador organiza sua linguagem de modo que suas lembranças transformam-se em imagens nítidas pela quantidade de detalhes que se desprendem. No capítulo quinze, intitulado *Leitura*, é onde o narrador depõe sobre o contato inicial que teve na posição de leitor:

Achava-me empoleirado no balcão, abrindo caixas e pacotes, examinando as miudezas da prateleira. Meu pai, de bom humor, apontava-me objetos singulares e explicava o préstimo deles.

Demorei a atenção nuns cadernos de capa enfeitada com três faixas verticais, borrões, nódoas cobertas de riscos semelhantes aos dos jornais e dos livros. Tive a ideia infeliz de abrir um desses folhetos, percorri as páginas amarelas de papel ordinário. Meu pai tentou avivar-me a curiosidade valorizando com energia as linhas mal impressas, falhadas, antipáticas (RAMOS, 1981: 104).

Novamente, a descrição da cena nos remete à visualização de uma imagem que pode ser nitidamente construída a partir da leitura, tendo em vista os detalhes que se desenrolam a partir da linguagem simples e realista da qual faz uso.

Numa segunda perspectiva de análise da obra *Infância* sob a ótica do fragmento fotográfico, temos a ideia de que cada capítulo poderia ser considerado uma fotografia pelo recorte que representa dentro de um contexto mais amplo e pela autonomia e completude que esse recorte carrega. Para dar início a essa análise, é preciso ressaltar que os títulos dos trinta e nove capítulos se caracterizam por serem bastante curtos e objetivos, como se pode observar a seguir: *Nuvens, Manhã, Verão, Um cinturão, Uma bebedeira, Chegada à vila, A vila, Vida nova, Padre João Inácio, O fim do mundo, O inferno, O moleque José, Um incêndio, José da Luz, Leitura, Escola, D. Maria, O Barão de Macaúbas, Meu avó, Cegueira, Chico Brabo, José Leonardo, Minha irmã natural, Antônio Vale, Mudança, Adelaide, Um enterro, Um novo professor, Um intervalo, Os astrônomos, Samuel Smiles, O menino da mata e seu cão Piloto, Fernando, Jerônimo Barreto, Venta-Romba, Mário Venâncio, Seu Ramiro, A criança feliz e Laura*. Ao lermos cada capítulo, seu conteúdo está diretamente ligado ao que remete o título, sem que sejamos obrigados a demandar muito esforço para estabelecer uma relação. Isso permite que o recorte decorrente da estruturação de cada capítulo seja tão visual quanto uma fotografia cujo referente, segundo Barthes (1984), esteve no lugar que a imagem indica, de maneira clara e visível, sem que se possa negar sua existência.

A autonomia de cada fragmento (ou capítulo) de *Infância* resulta do modo como os fatos são contados. Ainda que ao longo da obra seja possível observar uma evolução dos episódios relativos ao período que compreende os primeiros anos de vida até a adolescência, cada acontecimento é relatado sem que dependa, necessariamente, de outros, mesmo que tenham algum tipo de relação. Desse modo, cabe ao narrador utilizar a forma mais adequada para contar esses eventos. Em cada capítulo, através da narração são apresentados alguns vizinhos, familiares, objetos, lugares, cores ou cheiros que ganham a devida importância ao serem revelados e associados a algum fato. A figura do pai, por exemplo, aparece como centro em mais de um capítulo, mas a cada novo fragmento, parece ser único e traz consigo as informações necessárias para que se compreenda seu modo de ser e suas atitudes dentro de algum episódio específico. Ao final do capítulo intitulado *Verão*, o narrador, ao falar sobre a figura do pai, revela: “Aperreava o devedor e afligia-se temendo calotes. Venerava o credor e, pontual no pagamento, economizava com avareza. Só não economizava pancadas e repreensões. Éramos repreendidos e batidos” (RAMOS, 1981:30). Já em *Um cinturão* traz maiores explicações sobre as atitudes desse pai de família. Depois de relatar uma surra que a mãe lhe teria dado, cujas costas ficaram cheias manchas sangrentas, o menino, através da memória, conta um episódio de fúria do pai que teria ocorrido aos quatro ou cinco anos de idade:

Meu pai dormia na rede armada na sala enorme. Tudo é nebuloso. Paredes extraordinariamente afastadas, rede infinita, os armadores longe, e meu pai acordando, le-

vantando-se de mau humor, batendo com os chinelos no chão, a cara enferrujada. Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugas, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência. Sei que estava bastante zangado, e isto me trouxe a covardia habitual. De-sejei vê-lo dirigir-se a minha mãe e a José Baía, pessoas grandes, que não levavam pancada. Tentei ansiosamente fixar-me nessa esperança frágil. A força de meu pai encontraria resistência e gastar-se-ia em palavras. Débil e ignorante, incapaz de conversa ou defesa, fui encolher-me num canto, para lá dos caixões verdes. (...) Ninguém veio, meu pai me descobriu do e sem fôlego, colado ao muro, e arrancou-me dali violentamente, reclamando um cinturão. Onde estava o cinturão? Eu não sabia, mas era difícil explicar-me: atrapalhava-me, gaguejava, embrutecido, sem atinar com o motivo da raiva. Os modos brutais, coléricos, atavam-me; os sons duros morriam, desprovidos de significação (RAMOS, 1981:32).

A imagem do pai vai fortalecendo-se a cada capítulo, agregando sempre alguma informação ou fato acerca de seu intenso temperamento.

A escola é também um dos aspectos que aparecem mais de uma vez ao longo da obra, mas em cada momento, é apresentada sob um ponto de vista diferente. No primeiro capítulo o protagonista revela como foi seu contato inicial com as letras numa escola que teria servido de pouso quando a família se mudou de Alagoas para o sertão de Pernambuco:

Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta, como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. Contudo pareceu-me enorme. De frente alargava-se um pátio, enorme também, e no fim do pátio cresciam árvores enormes, carregadas de pitombas. Alguém mudou as pitombas em laranjas. Não gostei da correção: laranjas, provavelmente já vistas, nada significavam. A sala estava cheia de gente. Um velho de barbas longas dominava uma negra mesa, e diversos meninos, em bancos sem encostos, seguravam folhas de papel e esgoelavam-se: — Um b com um a — b, a: ba; um b com um e — b, e: be. Assim por diante, até u (RAMOS, 1981: 10).

No capítulo *Leitura*, relata o processo doloroso de alfabetização pelo qual passa. O pai o obriga a esse processo, pois alega que a alfabetização o

tornaria um indivíduo “sabido como o Padre João Inácio e o advogado Bento Américo” (RAMOS, 1981:104-105). Diante disso, relata:

Meu pai não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça. Resisti, ele teimou — e o resultado foi um desastre. Cedo revelou impaciência e assustou-me. Atirava rápido meia dúzia de letras, ia jogar solo. À tarde pegava um côvado, levava-me para a sala de visitas — e a lição era tempestuosa. Se não visse o côvado, eu ainda poderia dizer qualquer coisa. Vendo-o, calava-me (RAMOS, 1981:106).

Mais adiante em *O menino da mata e seu cão Piloto*, o protagonista revela a superação das dificuldades e descobre o prazer da leitura a partir de um folheto que lhe chega às mãos intitulado *O menino da Mata e seu cão Piloto*:

Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida. O trabalho era penoso, mas a história me prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas (RAMOS, 1981:211).

E assim o protagonista vai, entre o doce e o amargo, somando os relatos dessas experiências passadas cujos vestígios ele persegue para poder alcançá-las e reconstruí-las. Segundo Antônio Cândido, “para Graciliano Ramos, a experiência é condição para a escrita” (2006:82). Esse modo de registrar através da escrita o vivido se constitui num meio de organizar aquilo que o tempo, por ação natural, se encarregaria de apagar paulatinamente.

Como afirmamos anteriormente, *Infância*, pelas características estruturais que a atravessam, pode ser concebida como um álbum fotográfico. Se pensarmos, o álbum se constitui numa ferramenta que também possui o caráter de guardar e organizar fatos ou momentos ditos importantes ou marcantes que merecem, por algum critério, livrar-se do esquecimento. Armando Silva (1998) afirma que quando um indivíduo compõe um álbum realiza uma montagem na qual as imagens ganham significados a partir do lugar que ocupam em relação a outras fotografias, ou seja, o álbum se transforma num arquivo não apenas porque guarda as imagens, mas também porque as classifica. Assim, Graciliano Ramos de algum modo, também transforma *Infância* num arquivo de suas experiências. Ali, ele as resgata do passado, seleciona as mais marcantes, ordena e registra. Num álbum, cada fotografia corresponde a um momento que o fotógrafo considerou relevante que fosse registrado e ao serem guardadas nesse arquivo, garante que se possa olhar e recordar cada imagem sem depender apenas da memória para resgatar esse passado e avivar as lembranças. É a

partir dessa escrita da luz<sup>3</sup> que o fotógrafo garante o registro de sua experiência. Mauro Guilherme P. Koury afirma que:

Debruçado sobre a fotografia, o observador se encanta. Através dela, rememora. Por ela, o presente é corporificado como elos fixos de uma presença vivida. O passado torna-se uma rede de elementos fixos, presentes e ao alcance das mãos, que comprova o vivido e a vida do sujeito que as vê e as possui (KOURY, 1998, p. 73).

É unindo esses fragmentos e relacionando-os que o indivíduo pode recobrar o seu passado e garantir um grau de certeza acerca de alguns acontecimentos pretéritos que poderiam perder-se em meio à escuridão do olvido. Para Koury (1998, p. 76), a fotografia “é a atualização das lembranças”. É através da imagem que podemos reavivar e recordar uma experiência anterior.

Em *Infância*, podemos dizer que os fatos que compõem cada capítulo, corresponderiam a fotografias que fixam esse passado através da escrita para que não se percam no esquecimento. Ao longo dessa narrativa, se pode observar a fragilidade da memória, pois constantemente, o protagonista refere que muitos aspectos não lhe são mais totalmente explícitos; estão carregados por uma névoa que o impedem de recuperar os fatos de modo completo devido a passagem do tempo que implicará na tendência ao apagamento desse passado. Desse modo, enquanto na literatura as obras memorialísticas garantem essa tarefa de recuperar (ainda que nem sempre de maneira tão exata), registrar e guardar os grandes momentos, no contexto da imagem fotográfica, por exemplo, tanto a fotografia quanto o álbum, cumprem esse papel de ordenar e garantir a unicidade de um determinado período formado por fragmentos. Essa união de pequenas partes é o que permite que o narrador, ou, no caso da foto, o observador, organize seu passado, estabeleça uma ordem e uma sequência capaz de livrá-lo do caos das lembranças nebulosas. É, talvez, um modo de repensar os fatos, analisá-los e compreendê-los melhor.

## BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

---

3 A fotografia resulta de um processo. Uma superfície fotossensível que está exposta à luz poderá ser modificada, seja provisória ou permanentemente, e nela ficará registrada a marca da ação da luz. Desse modo, a fotografia é a *escrita da luz* (AUMONT, 1993). É graças a esses traços que temos a possibilidade de retornar outra vez a um acontecimento, indivíduo ou contexto, através da fotografia que ficou registrada dele.

- BARTHES, Roland. *A câmara clara – Nota sobre a fotografia*. Tradução: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- KOURY, Mauro Guilherme P. Relações imaginárias: a fotografia e o real. In: ACHUTTI, Luis Eduardo R. *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. et al. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.
- NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira – Da carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- RICOEUR, Paul. *A memória a história e o esquecimento*. Tradução: Alain François, et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- \_\_\_\_\_. Arquivos, documento e rastro. In: *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1997. v. 3, 196 – 216.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constanca Egrijas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SILVA, Armando. *Álbum de família: La imagen de nosotros mismos*. Grupo Editorial Norma: Colombia, 1998.
- SILVA, Márcia Cabral da. *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

## HISTÓRIA & FICÇÃO: ARTICULAÇÃO DA MEMÓRIA INDIVIDUAL E COLETIVA EM *AS NAUS*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

HISTORY & FICTION: ARTICULATION OF THE INDIVIDUAL AND COLLECTIVE MEMORY IN *NAUS*, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Neiva Kampff Garcia<sup>1</sup>

**RESUMO:** A obra antuniana, *As naus*, de 1988, formaliza na ficção um contra-golpe na narrativa histórica, atualizando a memória individual e coletiva sob o discurso paródico. Existem dois níveis de representação nesse livro: a construção histórica passada e veiculada como verdade e a construção subjacente, um verdadeiro circo dos enfeitados, credibilizada pela narrativa ficcional da atualidade. A História desfaz-se na sua construção artificial enquanto a Ficção reconstrói parodicamente as grandiosas figuras históricas. Os tempos presente e passado dialogam através das metáforas que interpretam livre e criticamente o pano de fundo histórico, frente ao qual se movem e atuam as personagens. Movência, desconstrução, memória, mito, historiografia oficial, metaficção e pós-modernismo traduzem a arquitetura desse romance e fundamentam nosso trabalho.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lobo Antunes, memória, história, ficção.

**ABSTRACT:** The work of Antunes, *As Naus*, de 1988, formalizes in the fiction a kickback in the historic narrative, updating the individual and collective memory under the parodic speech. There are two levels of representation in this book: the past historic construction, bound as truth, and the underlying construction, a real rejected circus, credited by the nowadays fictional narrative. The History is undone in its artificial construction while the Fiction parodically rebuilds the great historical characters. The present and past times dialogue through the metaphors which freely and critically interpret the historical backdrop, in which the characters move and act. Moving, deconstruction, memory, myth, official historiography, meta-fiction and post-modernism translate the architecture of this novel and underlie our work.

**KEYWORDS:** Lobo Antunes, memory, history, fiction

Esboçamos, de início, algumas considerações sobre três fases representativas da obra de António Lobo Antunes e, para designá-las mais apropriadamente, usaremos o termo ciclos, de acordo com o próprio escritor e a maioria de seus estudiosos. O primeiro ciclo, a que ele denomina de “aprendizagem”, corresponde aos seus romances iniciais *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980) que são marcadamente

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras/UFRGS-CNPq

de cunho autobiográfico, tendo, no homem António Lobo Antunes, o seu enfoque principal e, no período colonial, a sua marca histórica. No segundo ciclo, *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985) e *As naus* (1988) são reconhecidos como os romances epopeicos e/ou contra epopeicos e têm o país com personagem principal.

Na sequência, aparecem os romances *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994), que constituem a Trilogia de Benfica, como designa o próprio Lobo Antunes, e marcam uma retomada do cunho autobiográfico, agora, porém, já transposto para a polifonia de vozes das personagens. O quarto ciclo refere-se às obras *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997) e *Exortação aos crocodilos* (1999), que trazem um discurso de natureza histórica e propõem uma revisitação do país, além de uma reflexão sobre as instâncias do poder na História nacional.

Nosso recorte destaca, dentre as obras citadas, *As naus*, uma contundente contra epopeia, cujo título seria, inicialmente, *O regresso das caravelas*, que não pode ser utilizado por já ter sido registrado por Vitório Káli que publicaria como tal o terceiro volume de uma trilogia sobre Angola, sob os auspícios do então presidente Agostinho Neto. A alteração do título ocorreu apenas nos países de língua portuguesa e nas traduções para outros idiomas manteve-se o original.

Nesse romance, o sétimo na carreira do escritor, ressaltamos o diálogo da memória e da ficção, numa epopeia do avesso, onde a História denomina as personagens, e a ficção dá voz à realidade dos sem identidade. Construída sobre o jogo paródico da inversão de papéis dos heróis da grandiosa História de Portugal, o romance sobrepõe às figuras do passado os dramas dos retornados, atualizando uma heroicidade oficial sob o prisma do avesso. Lobo Antunes sublinha que este livro é tão autobiográfico quanto os outros, pois traz o que ele tem dentro de si. O que destacamos é o modo corrosivo com que a obra se apropria de personagens de grande louvor histórico para reduzi-los ao rés de chão do povo espoliado pelo processo colonial.

Acompanhamos as explanações da estudiosa Maria Alzira Seixo, quando ela propõe esse romance como uma abertura para as fases seguintes do autor:

[...] este livro equaciona a problemática do retorno (escasamente tratada, entre nós, quer na ficção, quer no ensaio), como a intenção paródica nele se alia a uma sensibilidade pós-moderna de incidência pós-colonial. E ainda como a imagística, sempre muito poderosa na obra de Lobo Antunes, se alia aqui definitivamente a uma forma nova de escrita do romance, arriscada já nos primeiros textos mas evoluindo de um modo que faz deste livro um pórtico para a obra posterior do escritor. (SEIXO, 2002:168)

A diferença entre o primeiro ciclo e este é, destacadamente, o crescimento da vertente polifônica no trato da memória, mostrando uma nova

postura do escritor que se distancia e delega às personagens a construção biográfica. É, sem dúvida, uma obra que tem, na História oficial, o fundamento maior que se desconstrói no retorno de apagadas naus. É a irreversível invasão do Outro no mítico Eu português, como se a História promovesse o encontro dos heróis que partiram, nas naus das grandes conquistas, com os retornados apátridas, em fuga de África, no cais da Lisboa do presente. Segundo o autor, nessas obras, “o país é o personagem principal” (SILVA, 2008:214). Conforme suas palavras à época do lançamento o romance “era uma tentativa de dar, sob forma onírica, o retrato do país, em que o passado e o presente se misturam” (MARTINS, 1988:118).

Tomar os textos históricos e reescrevê-los com a crítica ácida do riso que rebaixa é, sem dúvida, uma escrita corajosa e, de certo modo, autobiográfica, partindo-se do fato que António Lobo Antunes é produto da sociedade dominante que escreveu a História Oficial. Lobo Antunes traz para o romance heróis antiépicos de um país que viu desbotar os brilhos de glória no retorno de seus destroços materiais e humanos. As grandiosas naus não regressarão e, no cais das grandes partidas, chegam apenas cidadãos sem pátria alguma.

As personagens do passado heroico tanto quanto as do presente, estrangeiras em seu próprio país, são sujeitos ambivalentes, híbridos, cuja identidade não é fixa, estando sujeita a novas contextualizações, quer históricas ou ficcionais. A oscilação temporal presente na obra promove a desconstrução do heroísmo passado e o surgimento de identidades múltiplas, plurais situadas no presente (histórico e ficcional). A oscilação espacial (Portugal e África) configura seres entrelocalizados que permanecem imersos numa crise identitária, buscando referências múltiplas para a reconstituição de sua memória e de sua cidadania presente. Os cruzamentos e as misturas identitárias correspondem às reflexões de Stuart Hall (2006) sobre a inexistência de uma identidade única, autêntica, estável e coesa e sim de uma pluralidade identitária.

Condizente com essa perspectiva temos o ideário que preenche na História os nomes dignos de gloriosas láureas e que é refeito sob o clímax de um presente vivido pelos sem nome e sem data, mas, igualmente, partícipes da mesma construção mental das passadas glórias portuguesas, só que no papel presente. Há uma impossível reconstituição do louvor quando este é trazido ao futuro daquele passado, formando uma representação do avesso daquelas figuras gloriosas. Conforme a análise de Seixo:

É no seio da paródia agudizada, a organização romanesca de Lobo Antunes que atravessa a reescrita derivante da História – no seu estilo específico de diálogo reportado (“lamentava-se da miséria desta vida, pá, repara...”), na presença dos pássaros, e muito em especial deste melro, que de vez em quando aparece nos romances de Lobo Antunes, muitas vezes não inserido diegeticamente na narrativa, e que aqui emerge como voz enunciativa que assume a zombaria de efeito integral no romance, e é ain-

da a imagem do mar como recurso evasivo e nostálgico, motivo recorrente em todos os seus romances. (SEIXO, 2002:182)

Tomando a si a vida pregressa dos seres louváveis, Lobo Antunes lhes confere uma espécie de (re)ajuste e (re)escreve seus percursos históricos, que, de acordo com Ana Paula Arnaut, são a base dinâmica “de uma história de avessos, escrita ‘às avessas’” (ARNAUT, 2009:35). A base polifônica dos seres históricos abre para múltiplas vivências que se revestem de riso, ironia, crítica, deboche ou insinuação de caracteres apenas falados em patamares depreciativos que foram desconsiderados ao longo do tempo. Entre eles, lembramos de temas como alcoolismo, homossexualismo, desvio de verbas públicas, poligâmias não oficializadas, etc. A realidade de Abril, a realidade salazarista e a realidade do Império dialogam nas falas diretas, nas metáforas e na simbologia. A simbologia mais visível está com o Homem de nome Luís, que representa a Pátria gloriosa por ele – Camões – cantada n’Os Lusíadas e na figura do pai morto que surge como o Império, já putrefato mas ainda sem lugar para ser enterrado, que mantém presente o mau cheiro da decomposição do passado que se reflete hoje na metrópole atual. O odor da Lixboa ainda é sentido em Lisboa.

A tematização ficcional exposta em *As naus* tem uma correspondência com as vivências das personagens abrigadas sob a metáfora proposta no título que engloba uma espécie de manto real, de proteção e de ocultação de todas as mazelas referentes à colonização. As naus de ida levaram os corajosos e heroicos portugueses que foram para além-mar construir a extensão do grande império, as naus da volta trazem esses protagonistas reduzidos as mais profundas mazelas da sociedade portuguesa do presente. Encontramos Camões (o homem chamado Luís) amargurado, sentado sobre o caixão do pai por duas semanas no Cais de Alcântara à espera de sua bagagem que viria no próximo navio; temos São Francisco Xavier como dono do Residencial Apóstolo das Índias onde se hospedam os retornados, ambiente ligado ao submundo social. Atentamos a exposição de Maria Alzira Seixo (2002) que afirma:

Na trama geral do romance, onde as personagens que sofrem mais radicais com o processo do retorno são Cabral, Camões, Francisco Xavier e Diogo Cão (justamente, na conclusão do romance, Vasco da Gama e o rei, enquanto personagens as mais eminentes das descobertas, sofrem uma alteração radical negativa, mas em conjunto, na medida em que são levados para um hospital de doidos; e os retornados anónimos, que configuram ancilarmente a conclusão, têm igualmente um papel à parte, numa espécie de recondução mítica da narrativa, remetida ao sebastianismo e ao significado patrimonial de Camões, que nesse final os acompanha, e que funciona como uma espécie de imaginário contínuo e positivo do retorno), nessa trama geral,

insisto, Sepúlveda sofre também a alteração radical que caracteriza os outros, mas representa as três faces possíveis do retorno: a chegada mal acolhida e rejeitada, como um naufrago (sexto capítulo, com a perda do seu apartamento da Costa da Caparica); a sobrevivência afortunada com o cheque da Bélgica, susceptível de ser lido com outras incidências profissionais e económicas (décimo primeiro capítulo, com a prosperidade do seu negócio dos bares e pensões); e, meio à socapa, um pouco como no relato de naufrágio do Galeão Grande que o celebrizou, e onde a certa altura desaparece no interior da mata nunca mais sendo visto, uma existência tranquila e dolosa, de peculato inequívoco (décimo quinto capítulo, dado na perspectiva de Pedro Álvares Cabral, que vai pedir à mulher o dinheiro com que emigrará para França, e a descobre instalada com todos os requintes no apartamento de Olivais Sul que lhe foi montado por Sepúlveda, o amante rico por quem ela o abandonou). (SEIXO, 2002:180-181)

Na plêiade de personagens que se deslocam pelos dois planos temporais da narrativa ressaltamos a presença de um casal de colonos (sem nomeação prévia nem atual) referido apenas como sendo da Guiné, que representa o universo dos apátridas, deslocados sem passado nem futuro correspondendo exemplarmente ao grupo dos retornados. Dele sabemos que foram unidos num casamento oficiado por um padre missionário na Guiné, cinquenta e três anos antes, o que lhes atribui uma idade avançada para um esforço de recomeço na metrópole lisboeta. Essas personagens representam o que Maria Alzira Seixo (2002) chama de efeito de “deslocação” na medida em que, permanecendo anônimos simbolizam uma grande parte dos retornados. Especifica a autora: “[...] cuja radicação nas colónias decorria de um sistema político implantado e de uma falta de esclarecimento cultural, muito mais, eventualmente, do que de intentos de exploração determinantemente colonialista na acepção gravosa do termo.” (SEIXO, 2002:186)

O autor compõe as falas das personagens com ironia, humor, crítica sarcástica e torna-as narradores tanto quanto atores dos acontecimentos e faz de um narrador onisciente o ponto de apoio na confirmação do narrado. Conforme a estudiosa Catarina Vaz Warrot (2013), nessa obra antuniana, “o mesmo tipo de argumentos sobre a descolonização e o fim da ditadura ridiculariza um discurso repetido várias vezes pelos políticos da época” e nos dá um exemplo que reproduzimos a seguir:

Convocam-nos para uma reunião no Cine-Theatro das zarzuelas estafadas e das récitas dos bombeiros, onde um coronel de artilharia com uma tripla fita de condecorações na clavícula, subiu ao palco em cujo fosso a orquestra desafinou entusiasticamente o hino, e lhes ofereceu de mão beijada, numa generosidade inexplicável, a possibilidade gratuita de tornar a Portugal. (ANTUNES, 2006:43)

A ridicularização dos discursos no presente, no passado próximo e no período colonial permite ao leitor captar as diversas vozes que ali se manifestam. Ao multiplicarem-se as vozes concretiza-se o jogo polifônico e a ironia propicia diversas possibilidades de entendimento. Retomando a citação anterior como objeto de análise, reproduzimos as palavras de Warrot (2013):

A ironia é, com efeito, claramente polifônica, pois a personagem-narrador mistura a sua própria voz às outras vozes anónimas às quais se opõe; imitando o seu discurso, finge aderir a ele mas pretende alcançar a clarividência do leitor para aí ouvir uma denúncia em segundo grau. O carácter híbrido deste tipo de enunciação vem do facto de os enunciados serem mencionados sem serem verdadeiramente assumidos; é uma forma de citação sem aspas. (WARROT, 2013:130)

Os deslocamentos, releituras e recomposições ocorrem quando o escritor justapõe os diferentes relatos em capítulos aparentemente desconexos, em que convergem diferentes tempos, espaços e vozes, e as memórias individuais da perda configuram a experiência coletiva do desencanto e a necessidade do redimensionamento da comunidade imaginada da nação. O romance estrutura-se em dezoito capítulos não nomeados e não lineares na sequencialidade de tempo e acontecimentos, em que a narrativa pode ser em primeira ou terceira pessoa e/ou ambas num mesmo trecho. Passado e presente circulam livremente e embasam as ocorrências em dois pólos espaciais: Portugal como nação grandiosa e como país em busca de uma nova identidade após a Revolução dos Cravos e a África de novas independências e ponto de partida das migrações dos retornados. Os cais se invertem, mas nesse momento não há retorno ao passado da memória individual e/ou coletiva, Lisboa e Luanda precisarão ser constituídas onde ainda estão Lixboa e Loanda.

Nessa perspectiva, seguimos Warrot (2013) na sua proposição de que nessa obra podemos determinar uma a-cronologia, causada por desníveis ou anacronismos que podem surgir pelo uso de processos como o trabalho com as palavras ou por um tratamento do inverossímil levado ao extremo. Diz a autora:

Na produção romanesca de António Lobo Antunes, destacamos o romance *As naus*, onde estas interferências dissonantes na cronologia estão claramente presentes e são introduzidas através de um trabalho linguístico. Presente e passado interseccionam-se ao ponto de criarem uma outra realidade espaço-temporal. O autor elabora esta intersecção os introduzir termos e grafias que são dissonantes no seio de uma escrita do século XX. A linguagem torna-se ela própria representativa dos anacronismos temáticos.

No que diz respeito à linguagem, podemos distinguir dois tipos de anacronismo. Por um lado, a utilização de uma grafia recorrente em certas palavras – esta grafia, do século XVI, já não é utilizada actualmente –, por outro lado, a utilização de construções sintácticas antigas. As palavras que surgem como uma grafia arcaica são: Lixboa; Loanda; Reyno; Algarbe; physico; Monarchia; Manoel.

A palavra “Lixboa” aparece frequentemente e é um termo importante que situa a ficção relativamente ao presente: a acção situa-se em “Lisboa” (após o 25 de Abril de 1974), mas também em “Lixboa”, época das Descobertas portuguesas. Uma outra palavra que tem a mesma função é “Loanda”. O nome desta cidade situa-nos relativamente a uma época de descolonização, o século XX, mas o facto de o autor alterar a primeira vogal situa-nos num outro tempo que já não é a época moderna. (WARROT, 2013:79)

Os tempos assinalados pela grafia traz ao momento atual todo o conteúdo presente na memória dos portugueses que, munidos do orgulho patriótico e da missão salazarista, foram para a Angola devidamente conquistada para dar continuidade a essa gloriosa missão, isto é a grandeza da Nação. O momento atual, por sua vez, já não comporta mais as memórias relatadas pela História oficial e a imagística geral da perda percorre toda a obra sempre atualizada pelos que retornam com um discurso amargo de perdas, ausências e rejeição. Colonizador e colonizado são ecos de uma mesma descolonização e trazem à tona a decepção e o desgosto que preenchem todos os seres que povoam a obra. Analisando as obras de Lobo Antunes, Maria Alzira Seixo, especifica sobre o romance:

[...] podemos ainda dizer que *As Naus* pode decerto ser encarado como o mais objetivo dos seus romances (...), mas que a hesitação constante entre a primeira e a terceira pessoa narrativas, que dá a flutuação entre uma descrição objectiva das personagens e o acesso irregular mas frequente à subjectividade enunciativa, pode também ser lida como uma emersão camuflada do sujeito narrador no seu texto, que encontra ainda aqui lugar para a manifestação desgostada do presente, a nostalgia mítica e terna por um passado que, ao tornar-se presente na memória e na criação, anexa o desgosto da sua actualização também, e daquilo que no passado foi igualmente presente. (SEIXO, 2020:191)

Ao pensarmos nas múltiplas abordagens sob as quais esse período de 20 anos de escrita antuniana é analisado, percebemos que há uma intencional ruptura com os ditames da construção vigente. Em inúmeras ocasiões, respondendo sobre uma obra em lançamento e/ou sobre produções passadas, o próprio autor refuta as bases dessas análises e lança ao público leitor e/ou es-

tudioso novas perspectivas como indicativos do que seriam as suas narrativas. Nesse sentido, reproduzimos um trecho da crónica “Receita para me lerem”, publicada em 2002, no *Segundo livro de crónicas*:

[...] Alguns quase todos os mal-entendidos em relação ao que faço, derivam do facto de abordarem o que escrevo como nos ensinaram a abordar qualquer narrativa. E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas longos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos aparentemente para melhor respirarmos. Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo. Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era. [...] (ANTUNES, 2007:115)

Uma vez questionado por María Luisa Blanco numa série de conversasse/ou entrevistas sobre onde queria chegar, Lobo Antunes respondeu:

– o que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de o fazer, mas cada um tem de encontrar a sua. (BLANCO, 202:125)

Acompanhando a produção literária do autor constatamos que ele realizou aquilo a que se propunha de início e inseriu no romance português após a marca de 25 de abril, a Revolução dos Cravos, uma nova marca narrativa que designamos como liberdade de escrita. Suas obras foram libertando temáticas antes censuradas pelo academicismo tradicional, foram criando formas criticadas de início, mas repercutidas com sucesso junto ao público português e internacional. A rejeição inicial foi superada ou, então, silenciada, implicando efetivamente na sua superação. Ao discutir os sujeitos do seu tempo com uma linguagem nova e desafiadora o escritor firmou uma nova etapa para o cânone português e abriu o espaço da literatura para toda a explosão criativa do que hoje é comumente designada como uma pós-modernidade. Associamo-nos a Ana Paula Arnaut (2009) quando ela que:

A questão essencial é que a ficção de António Lobo Antunes, confluindo embora para o desenovelamento de uma

ação específica num lapso de tempo mais ou menos alargado de uma ação específica num lapso de tempo mais ou menos alargado (ou que vai se dilatando cada vez mais), vive muito de movimentos retrospectivos e laterais, de olhares que se estendem para trás e para os lados, e que são, sem dúvida, indispensáveis a uma melhor compreensão do mundo e das personagens do romance. (ARNAUT, 2009:32)

Uma das chaves para a compreensão do romance é o seu *excipit*, quando as personagens se postam em grupo, comandadas pelo homem chamado Luís, à beira mar no aguardo da realização de um sonho, isto é, da realização de uma utopia, o regresso de D. Sebastião:

[...] sentaram-se nos barcos de casco ao léu, no convés de varanda das traineiras, nos flutuadores de cortiça e nos caixotes esquecidos, de se desprendiam odores de suicida dado às dunas pela chibata das correntes. Esperámos, a tiritar o ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos de feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beijos amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos do Tânger ao pescoço, e tudo o que pudemos observar, enquanto apertávamos os termómetros nos sovacos e cuspíamos obedientemente o nosso sangue nos tubos do hospital, foi o oceano vazio até a linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível. (ANTUNES, 2006:189-190)

O mar que não fora espaço para as naus do romance é agora o portal que permite um futuro quem sabe promissor, se tornado real a presença das cenas de um tempo presente e que carregue o passado onírico na neblina de um simbólico amanhecer.

As considerações, feitas até aqui, ratificam a presença permanente de um processo crítico na obra antuniana, quer seja do personagem autobiográfico, do simbólico, do histórico ou de qualquer um dos seus narradores. Desses procedimentos resultam o que Carlos Reis e Ana Paula Arnaut consideram como uma clara inovação no romance português e como uma postura de cunho pós-modernista. Sem dúvida, a intencionalidade do ato de romper

silêncios sociais e de reconstituir uma memória pessoal com o uso da ironia, da carnavalização e de uma forte autocrítica constituem um estilo contundente que, mesclando diferentes épocas e diversas versões históricas, registram-se como uma nova arquitetura de gênero.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- \_\_\_\_\_. Receita para me lerem. In: \_\_\_\_\_. *Segundo livro de crónicas*. 1. ed. *ne varietate*. Lisboa: Dom Quixote: 2007, p. 113-118.
- ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Entrevistas com Lobo Antunes*. 1979-2007. Confissões do Trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008.
- BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MARTINS, Luís Almeida (1988). António Lobo Antunes: *As naus* é o meu melhor livro. In: \_\_\_\_\_. *Entrevistas com Lobo Antunes*. 1979-2007. Confissões do Trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008, p. 117-128.
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2º sem. 2004.
- SEIXO, Maria Alzira (Dir.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. 1. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- SILVA, Rodrigues da. A confissão exuberante (1994). In: \_\_\_\_\_. *Entrevistas com Lobo Antunes*. 1979-2007. Confissões do Trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008, p. 209-226.
- WARROT, Catarina Vaz. *Chaves de escrita e chaves de leitura nos romances de António Lobo Antunes*. Alfragide: Texto, 2013.

**DIOMEDES GRAMMATICUS E A PUBLICAÇÃO DE TEORIA LITERÁRIA NO RENASCIMENTO ANTES DA REDESCOBERTA DA POÉTICA DE ARISTÓTELES**  
**DIOMEDES GRAMMATICUS AND THE PUBLICATION OF LITERARY THEORY BEFORE THE REDISCOVERY OF ARISTOTLE'S POETICS**

Odi Alexander Rocha da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Uma das mais importantes questões legadas pela teoria da mimese clássica é a tripartição dos gêneros literários: lírico, épico e dramático. A crítica de modo geral tem como consenso que a grande expressão de teoria literária no Renascimento foi originada com a redescoberta da *Poética* de Aristóteles a quem se deve uma importante contribuição sobre o tema dos gêneros literários. Entretanto, a obra *Ars Grammatica*, atribuída a um autor do séc. III d.C., conhecido como Diomedes (*Diomedes Grammaticus*, em latim), e publicada no séc. XVI da nossa era, revela as ideias que Platão faz sobre o assunto no Livro III da *República*. As ideias de Aristóteles com relação a especificações técnicas da divisão dos gêneros – ausentes em Platão – não são mencionadas em Diomedes. Isso permite constatar que a grande impulsão dada à teoria literária neste assunto foi por causa do próprio Aristóteles e não pela falta de publicação sobre os gêneros literários no século XVI, o que pode ser demonstrado com provas documentais.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Gêneros, Diomedes, tripartição.

**ABSTRACT:** One of the most important questions of the classical mimesis is about tripartition of the literary genres: lyric, epic and dramatic. The criticism has as a general consensus, that the main expression of the literary theory of the Renaissance was originally the rediscovery of Aristotle's *Poetic Art*. However, the book *Ars Grammatica* from an author of the 3rd century of our era known as Diomedes Grammatician (*Diomedes Grammaticus* in latin) reveal the ideas that Plato says about the theme in his Book *Republic*. Aristotle's ideas are not present in Diomedes' book. This allows us to conclude that the great expansion of literary theory in the 16th century was due to Aristotle himself and not by the lack of publishing of literary theory, what can be demonstrated with documental proofs.  
**KEYWORDS:** Genres, Diomedes, Tripartition.

Antes da invenção da imprensa, em 1450, o acesso à cultura literária (e de outras ciências igualmente importantes) era privilégio de poucos. A invenção da imprensa por Alexander Gutemberg (1398-1468) projetou não apenas a Teoria Literária, mas todas as áreas do conhecimento para fronteiras muito além das bibliotecas dos mosteiros, onde até então era o receptáculo do conhecimento.

A criação da imprensa tinha um objetivo muito claro: tornar o texto legível e, em consequência, atingir ao maior número possível de pessoas, proporcionando, desta forma, uma expansão do conhecimento. De fato, essa expansão aconteceu de

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

maneira até então jamais vista, propiciando a que um maior número de pessoas pudesse ter acesso à leitura de livros e, conseqüentemente, ao conhecimento.

É fato que, apesar de a leitura continuar restrita ao público que tinha condições de adquirir os exemplares de livros impressos, é inegável que a invenção da imprensa possibilitou a que o conhecimento atingisse fronteiras diferenciadas. Mais do que isso, a invenção da imprensa trouxe a cultura da publicação, ou seja, o então novo costume de oficialização de bens culturais, disponibilizando-os à sociedade e tornando-os acessíveis mediante um formato que possibilitaria seu consumo.

Embora seja um tema atraente, não é da invenção da imprensa que desejamos falar, mas sim, de uma decorrência dela. A publicação de um livro, mais precisamente de uma gramática, cujo conteúdo encetava, além de outras questões, de Teoria Literária. Tal livro intitulava-se *Ars Grammatica*, tendo sido composto, ao que se sabe, no século III d.C. por um gramático chamado Diomedes (*Diomedes Grammaticus*, em latim). A importância deste livro para o estudo da Teoria Literária: eis a grande questão que pretendemos discutir.

## 1 A Poética de Aristóteles

A importância do que discutimos neste trabalho apenas pode ser aquilatada, considerada se lembrarmos algumas questões a respeito do mais importante documento dos estudos literários: A *Poética* de Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.). Este livro é estudado em todos os cursos de Letras, seja do Brasil ou do exterior. Nele, o seu autor, Aristóteles, estabelece as bases do que, posteriormente, foi chamado de Crítica Literária.

A publicação da poética de Aristóteles em 1537 (vide fig. 1) foi um marco da Teoria da Literatura, proporcionado pela imprensa. Até então, a Poética era tido como um livro perdido. Recuperada e publicada, a Poética proporcionou o estudo das bases do que viria a ser constituída a Crítica Literária.

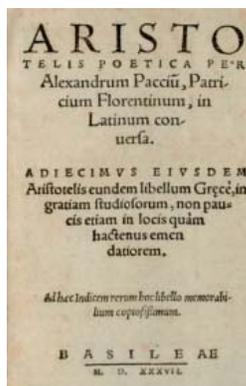


Fig. 1: Folha de rosto da *Poética* de Aristóteles, publicada em 1537, como é possível observar na parte de baixo. Conforme se pode verificar, trata-se de uma publicação em latim, com tradução assinada por Alexandre Paccium e editada em Basileia, Suíça. O original grego deste livro viria à luz apenas no ano de 1584. Fonte: Bayerische Staatsbibliothek.

Um dos grandes motivos pelos quais a Poética era muito aguardada eram as ideias de Aristóteles acerca da divisão dos gêneros literários. De modo textual, a Poética esclarece a divisão como um aspecto técnico inerente às artes de acordo com sua expressão

A epopeia, a poesia tragédia, a comédia, a poesia diti-râmbica, a aulética e a maior parte da citarística são todas miméticas. Elas se diferenciam de três modos, de acordo com os meios, os recursos e os objetos de que se valem para imitar [...]. Por exemplo, a harmonia e o ritmo são usados apenas pela aulética e pela citarística [...]. Já a epopeia vale-se da simples palavra dos versos, do metro ou de uma combinação entre eles [...]. (POÉTICA, 1447a, 13-18, tradução nossa)<sup>2</sup>.

A ideia da tripartição se manifesta no sentido de que as artes (*téchnai*), na ação de imitar, “se diferenciam entre si de três [formas]” (*diáférousi allélon dè trissín*). O termo grego *trissín* (advérbio de modo, que significa, “triplamente”, “de modo triplo”) é decisivo para a ideia da tripartição, uma vez que, na frase em que ocorre, ele reforça a classificação das artes imitativas; ou seja, as artes se diferenciam entre si porque produzem imitação com diferentes recursos, imitam diferentes objetos e imitam tais objetos de diferentes modos.

É justo e necessário ressaltar, entretanto, que a primeira menção à conhecida divisão dos gêneros literários (lírico, épico e dramático) não foi feita por Aristóteles. A primeira referência à tripartição dos gêneros literários partiu de Platão (428 a.C. – 348), mais precisamente de seu livro *A República*. Com efeito, o autor enumera textualmente as três divisões da expressão literária no livro III

[...] enquanto que há uma espécie que é toda (feita) de imitação, como me dizes que é a tragédia, há outra que é uma narração pessoal do poeta – nos ditirambos é que, em geral ela se encontra, e outra, ainda, (com a qual) se faz a epopeia (REPÚBLICA, III, 394c, tradução nossa)<sup>3</sup>.

2 No original: ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πάσαι τυγχάνουσιν οὐσαι μιμήσεις τὸ σύνολον: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἐτέροις μιμῆσθαι ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἐτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. [...] οἶον ἄρμονία μὲν καὶ ῥυθμῶ χρώμεναι μόνον ἢ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ [...] ἢ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μινύσα μετ’ ἀλλήλων. O texto grego de Aristóteles aqui utilizado é o estabelecido por Stephen Halliwell. Para maiores detalhes, vide referências.

3 No original: ἢ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἢ δὲ δι’ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὐροις δ’ ἂν αὐτὴν μάλιστα πού ἐν διθυράμβοις— ἢ δ’ αὐ δι’ ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει [...] [...] (REPÚBLICA, III, 394c). O texto grego aqui utilizado é o da edição estabelecida por John Burnet, constante do *site* Perseus. Para maiores detalhes, vide bibliografia.

Dito de outro modo, a diferença nos tipos de expressão artística está ligada aos procedimentos de imitação utilizados pelo poeta – diálogos, ausência deles ou misturados à narração – entendendo-se por imitação (mimese), de acordo com o filósofo, a iniciativa de procurar tornar-se semelhante, na voz e na aparência, a alguém com quem queremos parecer<sup>4</sup>.

## 2 A função da gramática

Para entendermos a função da presença de teoria literária em uma gramática, cumpre entendermos o que era uma gramática para os antigos. O primeiro autor ocidental a escrever uma gramática foi Dionísio da Trácia. (170-90 a.C.). O trabalho de Dionísio possui importância fundamental por várias razões. Aqui neste estudo, pelo menos duas delas devem ser mencionadas: 1) foi o primeiro tratado a estabelecer paradigmas específicos para as palavras de acordo com a conformação morfológica das mesmas.

Dito de outro modo, Dionísio foi o primeiro autor a estabelecer uma classificação das palavras, ou seja, a organizar as palavras em classes determinadas de acordo com o que significavam no contexto da língua. O que hoje nós chamamos de classes gramaticais (sujeito, verbo, advérbio, pronome etc) Dionísio chamou de partes do discurso. A *Techné Grammatike*, título grego que significa *Arte Gramática*, constitui uma obra de vinte parágrafos que descreve a língua grega sob o aspecto morfológico<sup>5</sup>.

O autor expõe uma definição de gramática, dividindo esta em seis partes: leitura (*anagnósis*), exposição (*exegésis*), investigação dos fatos da língua (*apódosis ton historiôn glossôn*), etimologia (*etymología*), analogia (*analogía*) e apreciação dos textos literários (*krísis poiématon*). O autor reconhece a gramática como o cabedal de experiências que descreve “o uso prático dos poetas e prosadores em seus discursos”<sup>6</sup>.

Entretanto, a *Arte Gramática* é mais famosa pelo pioneirismo na classificação das palavras. Com efeito, Dionísio distribui as palavras em oito categorias,

4 (REPÚBLICA, III, 393c, tradução nossa). No original: οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα μιμῆσθαι ἔστιν ἐκεῖνον ᾧ ἂν τις ὁμοιοί.

5 O texto grego de Dionísio aqui utilizado é o da edição de Gustavus Uhlig, de 1883, na qual o texto se acha recensado em vinte parágrafos. Entretanto, o texto de Dionísio Trácio foi recensado também por Immanuel Bekker no livro intitulado *Anecdota Graeca* (vol. II). Este possui vinte e cinco parágrafos, devido à divisão que Immanuel Bekker faz nos parágrafos 4 (4 e 5), 11 (12 e 13), 14 (16, 17 e 18) e 17 (21 e 22). Muito embora o texto grego aqui utilizado seja o de Gustavus Uhlig por ser, em geral, o mais referido em abordagens teóricas, a *Anecdota Graeca* é utilizada para esclarecimento por conter escólios de escritores bizantinos a respeito de Dionísio Trácio. Para maiores detalhes das obras, vide referências. Os títulos dos parágrafos da *Arte Gramática* de Dionísio Trácio são: 1) Da Gramática, 2) Da leitura, 3) Do acento, 4) da pontuação, 5) Da rapsódia, 6) Do elemento, 7) da sílaba, 8) Da sílaba longa, 9) Da sílaba breve, 10) Da sílaba comum, 11) Da palavra, 12) Do nome, 13) Do verbo, 14) Da conjugação, 15) Do particípio, 16) Do artigo, 17) Do pronome, 18) Da preposição, 19) Do advérbio, 20) Da conjunção.

6 DIONÍSIO TRÁCIO, § 1, 1-2, tradução nossa). No original: γραμματικὴ ἔστιν ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῦσιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ λεγομένων.

sendo cada uma delas o que chamou de uma “parte do discurso” (*lógon mére*). A definição de palavra é fornecida no parágrafo onze, intitulado *perí léxeos*:

O vocábulo é a menor parte na organização do discurso. Este, por sua vez, é, em si, uma síntese do pensamento, evidenciada por meio de vocábulos. As partes do discurso são oito: nome, verbo, particípio, artigo, pronome, preposição, advérbio, conjunção<sup>7</sup>.

Dionísio define, então, o discurso como sendo formado de oito partes: nome, verbo, particípio, artigo, pronome, preposição, advérbio e conjunção<sup>8</sup>. Para cada uma dessas partes, Dionísio dedica um capítulo específico, no qual tece numerosos comentários, enfatizando inclusive subclassificações, quando encontráveis, em cada uma das partes. Este modelo seria seguido por muitos gramáticos pósteros, sobretudo os romanos<sup>9</sup>.

A importância do trabalho de Dionísio e sua ressonância na posteridade explica-se de modo bastante simples: a gramática era acima de tudo uma ciência desenvolvida para explicar os textos. De fato,

Devemos levar em conta que a nossa gramática, a gramática ocidental foi criada no século III d.C. com a preocupação de analisar e de preservar as grandes obras da literatura grega. Nessa perspectiva, a gramática era, sobretudo, uma arte de ler textos. (MAINGENEAU, 2010, p. 28).

Naturalmente, Maingeneau, ao referir-se que a gramática nasceu no século III d.C. refere-se ao uso que a civilização romana; de fato, “foi a expansão do império romano o fator que perpetuou a influência dos gregos na formação do pensamento linguístico ocidental (Furlan, 2006, p. 222) foram os romanos que consagraram toda uma sistemática iniciada muitos séculos antes. De fato, é do século III d.C. que data, entre outras, a *Ars Grammatica* de Diomedes, sobre a qual passamos a falar a seguir<sup>10</sup>.

---

7 DIONÍSIO TRÁCIO, § 11, 1-5. No original: λέξις ἐστὶ μέρος ἐλάχιστον τοῦ κατὰ σύνταξιν λόγου. λόγος δὲ ἐστὶ πεζῆς λέξεως σύνθεσις διάνοιαν αὐτοτελῆ δηλοῦσα. τοῦ δὲ λόγου μέρη ἐστὶν ὀκτώ· ὄνομα, ῥῆμα, μετοχή, ἄρθρον, ἀντωνυμία, πρόθεσις, ἐπίρρημα, σύνδεσμος.

8 Há quem atribua a divisão do discurso em oito partes a Aristarco da Samotrácia (215-145 a.C.), gramático ao qual se reputam vários trabalhos de crítica e recensão. Quem o diz é Quintiliano em *Institutio Oratoria* (I, 4, 20): “alii tamen ex idoneis dum taxat octo partes secuti sunt Aristarchus [...]”. Entretanto, nenhum trabalho de Aristarco chegou até nós a fim de que possamos ter certeza sobre como ele concebia as partes do discurso e que argumentos utilizava para tal. Deste modo, até evidência em contrário, a iniciativa primeira da divisão do discurso em oito partes pertence a Dionísio Trácio.

9 Veja-se nos anexos uma demonstração a respeito da ressonância do trabalho de Dionísio nas gramáticas da Roma antiga.

10 Do período de Diomedes, datam outros gramáticos de renome tais como Aelius Donatus (famosos por ser professor de Eusébio Jerônimo – que ficou conhecido como São Jerônimo), Servius Honoratus,

### 3 A *Ars Grammatica* de Diomedes

A *Ars Grammatica* é uma das produções da antiguidade que, felizmente, conseguiu chegar inteira até nós. A obra consiste em um compêndio formado por três livros (ou capítulos): o livro I, o mais amplo, contém a descrição da morfologia e sintaxe dos seis casos do latim bem como uma descrição pormenorizada das chamadas partes do discurso. No livro II, Diomedes descreve a ortografia e as figuras de linguagem presentes no latim. O livro III é o mais importante para nossa discussão, visto ser o único dedicado a questões literárias; nele, são discutidas as várias espécies de métrica e os poetas que a cultivaram; é, com efeito, no livro III que Diomedes faz uma conceituação e discussão dos gêneros literários. Em um momento adiantado do livro III, Diomedes estabelece a sua definição acerca dos gêneros literários:

Os gêneros dos poemas são três: ativo ou imitativo, que os gregos chamam de dramático ou mimético. Enunciativo ou narrativo, que os gregos chamam exegéticos [...] e os que são chamados pelos gregos de koinón, isto é comuns ou mistos. Dramático ou ativo é aquele no qual as personagens agem sozinhas sem a locução do poeta tais como as tragédias e as fábulas cômicas [...]. Exegético ou narrativo é aquele em que o próprio poeta fala sem a locução de personagens tais como nas três geórgicas e na primeira parte da quarta e como está nos poemas de Lucrécio entre outros assemelhados. Koinón ou comum é aquele no qual o poeta fala e introduz personagens falantes tais como estão escritas a *Ilíada* e a *Odisseia*, ambas de Homero, a *Eneida* de Virgílio e outros similares. (DIOMEDES, III, 482-483, tradução nossa) <sup>11</sup>.

---

Maximus Probus, Priscianus Cesariensis entre outros. Todos eles são posteriores a Terentius Varro (Varrão), considerado o grande teórico da língua latina. Com efeito, Varrão aqui não é referido como gramático porque sua obra, *De Lingua Latina*, não é considerada uma gramática propriamente dita, mas sim uma enciclopédia

11 O texto de Diomedes, no qual essa tradução se baseia é o estabelecido por Heinrich Kiel, constante do site *Corpus Grammaticorum Latinorum*. Para maiores detalhes, vide bibliografia. Este é o original: |poematos genera sunt tria. aut enim actiuum est uel imitatiuum, quod |Graeci dramaticon uel mimeticon, aut enarratiuum uel enuntiatiuum, quod |Graeci exegeticon [...] dicunt, aut commune uel mixtum, quod |Graeci koino/n uel mikto/n appellant. dramaticon est uel actiuum in quo |personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione, ut se habent |tragicae et comicae fabulae;[...]. exegeticon est uel |enarratiuum in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se |habent tres georgici et prima pars quarti, item Lucreti carmina et cetera |his similia. Koino/n est uel commune in quo poeta ipse loquitur et |personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odyssia tota Homeri |et Aeneis Vergilii et cetera his similia.

Como é possível notar, a classificação de Diomedes é baseada na de Platão, mais precisamente, na abordagem que o filósofo grego faz sobre o assunto no livro III da *República*. Ou seja, temos uma espécie de expressão artística em que o autor fala por si mesmo (exegético), uma expressão em que o autor não fala e quem fala são personagens (ativo ou dramático) e outra espécie em que ambas as falas do poeta e das personagens se misturam, ou seja, comum ou misto.

Na citação de Diomedes, acima transcrita (e cuja imagem é trazida pela fig. 2), impossível não verificar a ausência de qualquer menção aos posicionamentos de Aristóteles sobre a classificação dos gêneros.

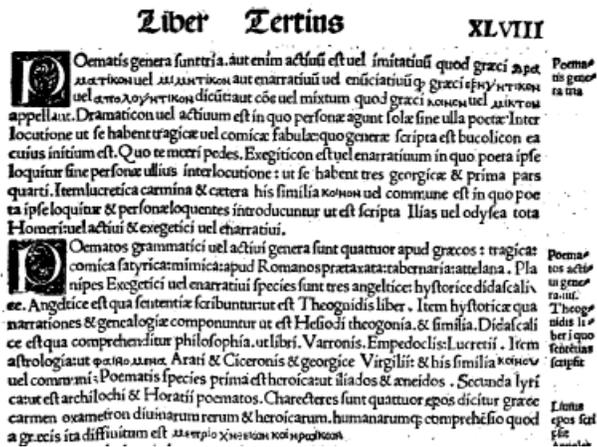


Fig. 2: Detalhe do folio 48 do terceiro livro (Liber Tertius) da *Ars Grammatica* de Diomedes. Na passagem acima, é feita pelo autor a tipificação dos gêneros literários à luz de Platão. Note-se à direita, as notas de margem como instruções sobre o conteúdo dos parágrafos. A *Ars Grammatica* teve ao todo, treze edições entre 1475, ano da primeira edição, até 1542. O folio aqui reproduzido pertence à sexta edição da referida obra. Fonte: Google books.

**Hoc in volumine Auctores infrascripti continentur cum infinitis fere locis castigatis. et cum indice omnium rerum reconditarum diligentissime addito. ac tabula cum numero foliorum adnexa.**

- Diomedis luculentissimum grammatices epus.
- Phoce de nomine et uerbo compendium.
- Prisciani epitome.
- Cepi delinsea latinitate libellus.
- Aegraui de orthographia proprietate et differentia sermonis.
- Donati de barbarismo et octo partibus orationis compendium.
- Seruii in donatum comentariolus.
- Seruii in eundem comentariolus.
- Probi maximi grammatici aures inflata artium.

Fig. 3: Folha de rosto da sexta edição da *Ars Grammatica*. Note-se que o livro não traz apenas o trabalho de Diomedes, mas também de outros gramáticos citados abaixo tais como Aelius Donatus, Servius Honoratus e Priscianus Caesariensis. O exemplar pertence à Bayerische Staatsbibliothek e o escaneamento foi feito pela Google.

fuffio. Ierth conuiffum confulit. his.n. locis pronouciante funt ut longe fimiliter in fufa  
quod magis a. aram iudiciorij aris ratiõne colligim<sup>9</sup>. Præpofitiones aut ipsa uerba cor  
rumpunt ut confufio. Nam erit integrum facio aut utunq; & corruptum & corruptum  
ut affufio. Nam affufio quod & scribuntur per. a. & per. d. incipit foris per. a. & per. d.  
& ierth quod & affufio fit facio. Præpofitio & quando præpofitur & quando pofitio  
& cafum fuam retinet præpofitio & huc tranfita per & remos fi autem cafum mutauerit  
fit aduerbium longo pofitio uenit. Ambigunt præpofitiones quæ uerba funt.  
In fabulæ per & fabos. Quibus maiores indifferenter uerbant. fed hodie citã dicitur funt  
in e& fab. nam super & fabter accufatiue habentur. In autem & fab qua ratiõne in fe fe  
tur in fuperiore tractatum e&f. Plenaq; eadem e&f præpofitio quod e&f & aduerbium ut  
ante & pofitio quod magis dicitur e&f hac ratiõne colligimus. E&f. fi pater orationis ut  
quatur que cafibus foras præpofitiones erant ut ante templi propter aquam templi. n.  
& aqua cafuales partes orationis funt quando autem dicitur? ante fecit. pofit dicitur ad  
bia funt fi fe quantur uerba. Nouimus itaq; aduerbia femper uerbis egere.

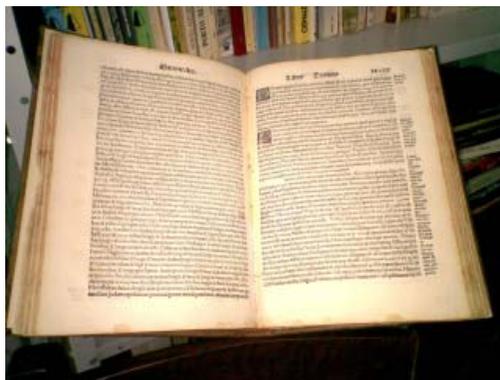
Interiectio nihil habet nulli folam mentis affectum que tunc interiectio dicitur  
quando uocis incifura profertur. o. heu. & fimilia quom plenas aduerbium ad  
reprimendos animi affectus tam interiectiones dicitur quam pro interiectione  
uibus ut prob. lupiter & ite air & huc: pater non potefl proprii nomen uerum referre eo  
quod affue interiectiones funt. nam. o. dolentis legimur. ut. o mihi præteritos referat. f&f  
pater annos & iracendit ut. o calidos homines & finalia.

**F I N I S**

Imprefum Mediolani per Ioannem Angelum feitzeruel Anno Domini  
M.CCCC.XIII. Die. IX. mensis Augufti.

Regiftum huius operis.

Fig. 4: Detalhe do verso do folio 84 da sexta edição. Abaixo vê-se a data de publicação do exemplar: nove de agosto de 1513.



De cima para baixo, figs 5 e 6: Até onde se pôde apurar, da sexta edição sobreviveram apenas dois exemplares: um, que pertence à Bayerische Staatsbibliothek e, outro que temos a honra de ter em nosso acervo particular e cujas fotos aqui são exibidas. No alto da página, vê-se a folha de rosto. Note-se as letras em destaque escritas em tinta vermelha, o que não aparece no escaneamento feito pela Google. Na foto acima, vê-se o verso do folio 47 e o anverso do folio 48; este último contém a citação de Diomedes constante de nosso ensaio.

O fato de Diomedes ser muito posterior a Aristóteles e, em sua *Ars Grammatica* não ter nenhuma referência às ideias do estagirita é algo digno de nota; uma vez que o gramático viveu *séculos depois* de Aristóteles, isso permite inferir que Diomedes, em algum momento, poderia ter tido a oportunidade de ler a *Poética*. No entanto, o posicionamento de Aristóteles não se verifica em Diomedes, mas sim o pensamento platônico sobre o tema, apresentando o texto de “narração pessoal” (exegético), o texto somente feito de diálogos (dramático) e o outro (comum), que é uma combinação dos anteriores.

É provável que jamais saibamos por que o pensamento de Aristóteles está ausente nas considerações de alguém que poderia ter conhecido o que o estagirita escrevera sobre as artes e seu processo de imitação. Disso só podemos fazer conjecturas, as quais poderiam se resumir a duas possibilidades: a) Diomedes não concordava com a definição de Aristóteles, e b) ao tempo de Diomedes, a *Poética* de Aristóteles, talvez estivesse perdida e, dela, restassem apenas referências esparsas em outros autores. Assim sendo, talvez Diomedes possa ter decidido não tecer juízo mais profundo a respeito do que o Aristóteles menciona na *Poética* por julgar poucas as evidências que teria encontrado.

De todo modo, embora houvesse a *Ars Poetica* de Horácio e a *Ars Grammatica* de Diomedes, a teoria dos gêneros literários ganhou especial impulsão a partir da década de quarenta do século XVI com a publicação da *Poetica* de Aristóteles em versão impressa<sup>12</sup>.

## Considerações finais

A *Ars Grammatica* de Diomedes, publicada já em pleno Renascimento constitui uma dupla evidência: a) dentre os produtos culturais levado a público com o surgimento da imprensa, a teoria literária estava entre esses produtos; esta evidência conduz a b) a grande explosão de teoria da literatura não se deu por falta de publicações a respeito do desta ciência, mas sim por causa do próprio Aristóteles.

Considerando-se que o estagirita já fosse conhecido e respeitado, pelo menos desde o século XII, por outras obras suas – igualmente famosas e importantes – não surpreende que o surgimento da *Poetica* tenha causado tamanha revolução, uma vez que, provavelmente, deveria ter sido uma obra muito procurada. Isso talvez explique por que sua redescoberta tenha provocado um movimento massivo de teorização literária.

Diomedes é praticamente desconhecido entre nossos estudiosos e críticos literários. A sua fortuna crítica é muito pequena e ainda espera pesquisadores que sobre ele se debruçam a fim de aquilatar a dimensão de tudo o que seu livro nos traz. De todo modo, é inegável que apenas o fato de tê-lo entre nós já repre-

---

12 O dado é fornecido por Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 209). Entretanto, em pesquisas em acervos digitalizados de universidades europeias, localizamos uma versão impressa da *Poética* publicada em 1537 (cuja folha de rosto está em anexo) constante do acervo da Bayerische Staatsbibliothek. Uma outra versão seria publicada em 1542 e, desta, há um exemplar no acervo da Bibliothéque National de France (BNF).

senta um grande presente da antiguidade exatamente como todos os outros cuja sobrevivência foi favorecida pela brilhante iniciativa de Alexander Gutemberg.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ARISTÓTELES, LONGINUS, DEMETRIUS. Περὶ τῆς Ποιητικῆς/ Περὶ ὑψηλοῦς/ Περὶ ἐρμηνείας. Translated by Stephen Halliwell, W.H. Fyfe and Doreen C. Innes. Harvard University Press, 1999.

BEKKER, Immanuel. **Anecdota Graeca**. München: Bayerische Staatsbibliothek. Vol. 1. 1814, pdf.

\_\_\_\_\_. **Anecdota Graeca**. München: Bayerische Staatsbibliothek. Vol. 2. 1816., pdf.

DIOMEDES et alii. **Luculentissimum Grammatices Opus**. München: Bayerische Staatsbibliothek, 1513, pdf.

FURLAN, Oswaldo Antônio. **Língua e Literatura Latina e sua Derivação Portuguesa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

## PESQUISA ELETRÔNICA

DIOMEDES. **Ars Grammatica**. Texto recenseado por Heinrich Kiel. Disponível através do site da internet Corpus Grammaticorum Latinorum no endereço: <http://htl2.linguist.jussieu.fr:8080/CGL/text.jsp?id=T25> . Acesso em 16 de fevereiro de 2012.

PLATO. **Republic**. Ed. John Burnet. Oxford University Press, 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0167> . Acesso em: 12 de fevereiro de 2012

QUINTILIANUS. **Institutio Oratoria**. With an English translation by Harold Edgeworth Butler. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/> . Acesso em 27 de setembro de 2012.

THRAX Dionysios. **Te/xnh Grammatikh/**. In: Grammatici greci. Ed. G. Uhlig. Lipsiae, 1883. Disponível em:

[http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante02/DionysiosThrax/dio\\_tech.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante02/DionysiosThrax/dio_tech.html)

Acesso em: 12 de setembro de 2012.

## A INFÂNCIA E SEUS TRAUMAS EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES CHILDOOD AND ITS TRAUMAS IN ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Paula Renata Lucas Collares<sup>1</sup>

“(...) Só muito tarde percebi que o passado e o futuro existem no presente, o que fomos e o que seremos estão connosco agora. Aquele miúdo sou eu, aquele velho sou eu”.  
António Lobo Antunes. Quinto livro de crônicas.

**RESUMO:** A infância é uma temática muito recorrente na obra de António Lobo Antunes. A crítica mais especializada aponta que a sua narração se articula através de três eixos temáticos: a guerra, a loucura e a infância. É possível dizer que infância aparece, desde o seu primeiro romance *Memória de elefante* (1979) até o último *Não é meia noite quem quer* (2012), como um espaço problemático quase sempre evocado através de uma memória repetitiva e repleta de lacunas, mas nunca recuperado em sua totalidade. Este estudo pretende mostrar como a memória, como temática e procedimento narrativo, (des)organiza através da linguagem tempos vividos, imaginados e inventados. Principalmente, considerando que a memória em Lobo Antunes recupera insistentemente uma infância repleta de traumas.

**PALAVRAS-CHAVE:** infância, António Lobo Antunes, narrativa.

A infância é, e sempre foi, uma temática profícua na literatura. Muitos escritores, na tentativa de resolverem os seus conflitos internos e externos, individualizavam-se buscando no passado uma espécie de refúgio. Em muitos casos, especialmente entre os escritores românticos e modernistas, o passado permanece estático e, ao rememorar-lo, não há nenhuma transformação do eu narrador no presente. A grande maioria busca encontrar na infância perdida, recuperando as palavras de Jeanne Marie Gagnebin ao falar do “*in-fans*”, “o testemunho precioso de uma linguagem dos sentimentos autênticos e verdadeiros, ainda não corrompidos pela convivência mundana” (1997, p.94).

Em particular, em António Lobo Antunes, parece-me que o narrador, quando evoca os momentos de sua infância (as sensações, os cheiros, a família, a casa, etc.), não tem a pretensão de idealizá-los, mas dar um novo sentido, ou seja, os acontecimentos do passado ganham novos contornos à luz do presente. Muito próximo da concepção benjaminiana, em seus textos sobre a infância, trazida por Jeanne Marie Gagnebin:

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa de Pós-graduação em Letras Puc/RS, área de concentração Teoria da Literatura. Porto Alegre - Brasil. E-mail: paulacollares123@hotmail.com.

Não se trata, para Benjamin, de contar sua infância ou de resguardar lembranças felizes. Sobretudo, não se trata de idealizá-la, de descrever um paraíso perdido que o adulto possa ressuscitar pela escrita. O que interessa em Benjamin é tentar elaborar uma certa experiência (Erfahrung) com a infância. Essa experiência é dupla: primeiro, ela remete sempre à reflexão do adulto que, ao se lembrar do passado, não se lembra dele tal como ele realmente foi, mas somente pelo prisma do presente projetado sobre ele. Essa reflexão sobre o passado visto através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retomar, apelos aos quais deve responder (...). Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas sim realização do possível esquecido ou recalçado (...) (1997, p.97).

Os romances de Lobo Antunes tratam do tempo como temática e estratégia narrativa. Os vários planos da memória surgem através da memória autobiográfica (a guerra colonial, a psiquiatria, o casamento, o divórcio, as filhas, etc.), da memória que recupera um projeto (ou a falência) da nação portuguesa antes e pós-ditadura, da memória que revive a saga de uma família e, por último e, mais especificamente cujas características encontramos nos últimos, da memória que recupera insistentemente uma infância repleta de traumas, considerando também a relação entre uma memória mais individual (autobiográfica) uma memória ficcional e uma memória coletiva.

Em Lobo Antunes, a infância é retratada longe de um idealizado paraíso infantil, já que a personagem antuniana viveu uma infância repleta de angústia e de aflição. Frente a todas as frustrações vividas nessa fase da vida, a personagem, na vida adulta, não consegue encontrar uma saída. O autor investe em uma narrativa que busca desconstruir o mito da infância feliz, apresentando personagens provindos de famílias decadentes psicológica e financeiramente. Os traumas vivenciados na infância acompanham as personagens ocasionando-lhes uma série de inaptações ao presente. Uma infância sofrida que se traduz em uma personagem inadaptada e extremamente solitária.

Ao longo dos romances, percebe-se que a experiência traumática sempre se realiza no espaço familiar geralmente organizado da seguinte maneira: um pai autoritário e machista (postura patriarcal), um pai alcoólatra e/ou um pai ausente como se percebe nos romances *O esplendor de Portugal* “o meu pai que deixara de sair de casa abria as portas dos armários derrubando cálices, bebia de costas para nós (...)” (2007, p.42), em *O manual dos inquisidores* “o meu pai com um copo de uísque na mão e uma garrafa na outra, sem parar de beber

(...)” (1998, p.359), em *Fado Alexandrino* “Eu também gostava de estudar, disse timidamente o soldado, mas o meu pai meteu-me numa oficina aos dozes anos, apanhei meningite logo a seguir e embrutecei de vez” (1987, p.86) e, por último, em *O meu nome é legião* “(o meu pai via a chuva não nos via a nós)” (2009, p.22).

A figura da mãe aparece quase sempre como uma mulher submissa, indiferente aos filhos e infeliz como exemplo o romance *A ordem natural das coisas*: “a voz do meu pai que escarnecia, há quarenta anos, de mim, ritmada pelos suspiros da minha mãe (...)” (1993, p.155), já em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, a mãe com vergonha “com vergonha da gente mãe, com vergonha de mim ou talvez eu com vergonha de si (...)” (2003, p.39).

Já o filho, que na infância não recebeu nenhuma atenção por isso diz não sentir nenhum afeto pelos familiares, muitas vezes, estava presente nas discussões dos pais a até presenciou as traições. Mais uma vez recupero um trecho de *A ordem natural das coisas*: “como anos antes escutei as conversas da minha mãe e do que a visitava nas tardes em que o meu pai ficava no quartel (...)” (1993, p.185); o mesmo acontece em *Exortação aos crocodilos* “a mão do meu tio pousou no joelho da minha mãe e o joelho da minha mãe estremeceu, a mão dela deve ter largado o garfo porque veio pegar na mão do meu tio (...)” (2001, p.27) e em *O esplendor de Portugal* “O meu pai demasiado ocupado com as amantes (...)” (2007, p.120).

A propósito, com raras exceções, nos romances de Lobo Antunes as mulheres estão sempre “reduzidas à condição de não-gente; mulheres vistas e tomadas como coisas ou como propriedade, a quem (quase) nunca é permitido o papel de sujeito (...)” (ARNAUT, 2012, p.60). Arnaut lista os adjetivos utilizados para caracterizar os dois gêneros. Enquanto o homem é descrito como “cruel, descuidado, desordeiro, determinado, dominante, duro, egoísta, (...) firme, forte, frio (...)”, a mulher é “dependente, emocional, faladora, feminina, fraca, gentil, influenciável, medrosa, sensível, sentimental, sexy, sonhadora, suave, submissa, supersticiosa” (2012, p.159). Para elucidar, trago um trecho de *Tratado das paixões da alma*: “Outra característica típica das mulheres, pelos menos da minha, é que não se passa uma semana em que não me dê gana de estrangulá-las, ou seja esmagar-lhes o joelho na tábua do peito (...)” (2005, p.205).

As casas em António Lobo, mesmo que “(...) distantes no tempo e no espaço da narração em que são evocadas, representam o lugar iniciático da infância, modelador de uma subjectividade inquieta que sobre ele projecta fantasmas de afecto ou de rejeição” (SEIXO, 2008, v.2, p.107). Em seus romances normalmente surge a imagem de “uma casa perdida ou abandonada – a que se imiscui na existência presente como a vida verdadeira, reduzindo a actualidade a descolorido pano de fundo desse fluxo da memória” (SEIXO, 2008, v.2, p.107). A casa como prolongamento das personagens. A morte das personagens significa o desaparecimento da casa:

À ruína, à degradação, ao abandono ou à destruição da casa de família está sempre associada a dissolução desta, em consequência da morte ou do desaparecimento permanente de personagens que lhe estão profundamente ligadas e sem as quais a casa perde vida como estas a perdem, real ou metaforicamente (SEIXO, 2008, v.2, p.107).

Em Lobo Antunes, sem dúvida, a casa está diretamente relacionada à problemática existencial das personagens. Nesse espaço, as emoções afloram e as personagens se reveem nas memórias individuais e familiares. No presente, na maioria dos romances, a casa está em ruína, mas sobrevive ainda desejo de sempre voltar, como acontece em *Conhecimento do inferno* “Também eu não percebia o que se passava: estava na Praia das Maças, na grande e velha casa dos meus pais que emergia da noite dos pinheiros como um enorme barco adornado, e qualquer coisa diferente, de estranho, de insólito me perturbava (...)” (2006, p.243) e em *Meu nome é legião* “não sou capaz de dizer se fui feliz naquela casa e devo ter sido (...)” (2009, p.286).

Isto posto, gostaria de abordar com mais afinco o romance *O arquipélago da insónia*, publicado em 2008. Tomando de empréstimo as palavras de Walter Benjamin, que as utiliza para descrever a História, nesta perspectiva o tempo da narrativa também é “um tempo saturado de ‘agoras’” (1986, p.229), claro que sem o compromisso com a “verdade” dos fatos, já que a memória ressignifica o passado no presente. A memória permite reelaborar as identidades e reconstruir o passado a partir das exigências do presente. Em *O arquipélago da insónia*, uma das personagens questiona a verdade das suas lembranças: “(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento)” (2010, p.11). A narrativa está construída a partir de fragmentos de memória, não nos possibilitando conhecer o todo e colocando a memória no terreno da imaginação. Pode-se dizer que *O arquipélago da insónia* é um romance repleto de “personagens de moldura, sorrisos confundidos com estalos de assoalhos (...)” (2010, p.19), em que a casa, outrora uma grande propriedade burguesa, adquire uma função substancial na memória das personagens. Uma casa repleta de retratos, fantasmas, vazios e silêncios:

De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isto, fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo, não a presença, não ordens, a tosse (...) (2010, p.9).

Nesse romance, por meio das diversas temporalidades, se intercalam as vozes de três gerações de uma família rural em decadência. Mas, é através do ponto de vista do neto autista que grande parte da história é narrada. O menino agora já adulto está internado em uma clínica e tenta recuperar os acontecimentos do passado. O pai ausente: “(...) e o meu pai sem se preocupar com a aveia, um estranho para mim como eu um estranho para ele semelhantes aos parentes dos retratos no que teimo em chamar casa por não lhe achar outro nome (...)” (2010, p.10). A mãe que estava sempre de costas. O desprezo do avô. Em uma espécie de sonolência, sem conseguir separar o passado do presente, o autista vai rememorando parte dessa infância carregada de dor, de mágoa, de desentendimento e de estilhaços. As lembranças surgem como pequenos arquipélagos isolados que, apesar de não reconstruírem as experiências, instaura a narração na luta contra o esquecimento. É como se através da narração fosse possível o encontro com a criança perdida na infância para assim restabelecer o presente – numa tentativa quase desesperada de encontrar algum sentido para o futuro.

O tempo psicológico em Lobo Antunes, descontínuo, impreciso e fragmentado, permite-me entender a narrativa ficcional a partir das relações temporais, considerando que as identidades das personagens se constroem nesses entrecruzamentos. A narração é o lugar das diferentes temporalidades (que se encontram no mesmo patamar), das diferentes vozes e, é claro, dos questionamentos identitários: “Quem sou eu?” (2010, p.96). Ao criar uma narrativa centrada na memória, Lobo Antunes quer discutir a relação entre a memória e a escrita. O interesse está em saber como acessar a memória e como colocá-la em discurso. Sendo assim, destaca-se a negação da ordem tradicional de apresentação dos eventos narrados, não mais uma natureza cronológica, mas uma natureza mnemônica.

Em *O arquipélago da insônia*, a narração mantém as personagens na luta contra o esquecimento, considerando sempre que o passado é reconstituído pela imaginação. A narração atualiza e prolonga o passado no presente: “Por conseguinte, a minha infância que já não existe no presentemente, existe no passado que já não o é. Porém a sua imagem quando a evoco se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória” (AGOSTINHO, 1987, p.282). Como acontece no romance antuniano em que as personagens presentificam o passado: “O meu irmão e eu continuamos aqui porque a esta hora, na vila, com as pessoas e os caniços a cochicharem sem descanso, passa-se isto, passa-se aquilo (...)” (2010, p.37).

*O arquipélago da insônia* está organizado em quinze capítulos agrupados em três partes. Inicia já contrapondo o tempo passado ao presente da enunciação através da voz de um adulto, que depois saberemos ser o neto autista que, ao observar a antiga herdade rural, profere a frase emblemática que

abre a narrativa e será recuperada em vários momentos: “De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta?” (2010, p.9). O autista não consegue organizar os acontecimentos (passado e presente se interpõem) e a intriga não avança. A casa de outrora permanece aparentemente igual com as mesmas divisões, os mesmos móveis, mas há a ausência da mãe, do pai, das empregadas da cozinha e da tosse do avô que comandava o mundo.

A memória involuntária vem à tona espontaneamente, geralmente é aguçada pelos sentidos, e vai se impondo no presente. Em *O arquipélago da insónia*, pode-se pensar que é a partir da imagem da casa que surgirá as lembranças involuntárias. Uma lembrança que vai puxando outra e assim colocando em diálogo as várias memórias do passado:

(não compreendo o motivo da casa a mover-se, o que se passa com ela, que pensamentos, que ideias, o que haverá no cimento que não desiste de sofrer e por que razão o carácter das coisas mudará tantas vezes, enchem-se de espertezas, perseguem-nos, aleijam-nos e noutras alturas arredam-se para consentir que passemos (...)) (ANTUNES, 2010, p.100)

A imagem da casa sobrevive em *O arquipélago da insónia*, mas longe de uma idealização gloriosa e imponente e muito além da casa espaço físico – “(...) no tempo em que nada faltava na casa (...)” (2010, p.9). Uma casa que agora está em ruínas - “(...) e a casa no meio das ruínas que os comunistas deixaram, ovelhas e vacas que fomos obrigados a abater (...)” (2010, p.12)”, mas, apesar de tudo, ela é o símbolo de um passado que permanece em cada contar. Um passado carregado de desencanto, de relações conflituosas e de solidão. É a memória da casa o único elo entre as personagens. Ali é possível rever o “avô que continua nesta casa a quem tudo falta apesar de igual, lá estão o relógio, as fotografias e ele desgostoso da gente ocupando o sofá em que nenhum de nós se atreve a sentar” (2010, pp. 16-17).

Ao recobrar as imagens primordiais da casa é que reafirmamos o nosso lugar no mundo visto que “contra tudo, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (Bachelard, 1988, p.139), no nosso “canto no mundo” há possibilidade de sentir-se paz: “Basta-me saber-te nesta casa para que eu tranquilo, aguardando que me chames e certo que me chamarás nem que seja por pena, eu junto dos baús” (ANTUNES, 2010, p.78). Em Lobo Antunes, as casas subjetivas confortam as personagens contra as angústias do presente.

Em *O arquipélago da insónia*, logo no primeiro capítulo, misturam-se diversas lembranças: a mãe que antes era empregada na casa de seu pai, a complicada relação do pai e da mãe: “a minha mãe tentava fugir com a caixa

pequena e o meu pai a empurrá-la com o cavalo” (2010, p.12), o desprezo que sentia pela mãe: “(...) não acredito que tenha nascido de si” (2010, p.12), a imagem que constrói do pai: “o meu pai não era um Cristo que se compra na feira, era um homem ordenando uma empregada da cozinha” (2010, p.13), a morte da mãe: “enquanto as empregadas da cozinha amontoavam flores na carreta onde me deu ideia que o cheiro dos baús se evaporava devagar” (2010, p.9-10), as alucinações do pai após a morte da mãe: “e ninguém ao seu lado, você sozinho pai e todavia à procura, as mãos a segurarem o que julgava as mãos da minha mãe (...)” (2010, p.14), as imposições do avô e a possível traição da mãe com o ajudante de feitor, sendo o autista fruto dessa relação. Em alguns momentos, surge também a dúvida se o autista (ou o seu irmão) não poderia ser filho do avô: “o meu avô a subir a vergasta porque ao perguntar à minha mãe

- De qual dos dois esse é filho do idiota ou de mim?”(2010, p.32).

Em grande parte da narrativa, especialmente nas duas primeiras, é preponderante a voz do autista. Sabemos que o autismo afeta a capacidade de interagir socialmente, provoca dificuldade no domínio da linguagem e pode gerar um comportamento restritivo e repetitivo. A narração da personagem é marcada pela digressão, pela fragmentação, pela dificuldade em contar os fatos e pela repetição.

Nesse romance, caracterizado pela distensão temporal, conta-se a história de uma família completamente desajustada, vítima de um passado traumático que se reflete na vida de todas as personagens. E, já que os fatos são revividos sob a perspectiva do neto autista, vejamos como essa personagem se constrói e reconstrói a imagem dos outros. A mãe, vítima de um casamento forçado, nunca foi feliz: “a minha mãe com dezassete ou dezoito anos se tanto que se lavou a chorar para ele, se calçou para ele, se arranjou para ele a equilibrar as lágrimas (...)” (2010, p.13). Nas suas lembranças, a mãe estava sempre a perfumar baús: “numa travessa qualquer a perfumar baús com a sua caixa a um canto, não falava com a gente, não se ralava connosco, talvez agora que falecera me chamasse

- Filho” (2010, p.25).

Essa recordação do cheiro exalado pelos baús é capaz de lhe proporcionar pequenos momentos de felicidade: “enquanto o perfume dos baús me alegra, melhorar qualquer coisinha e regressar aos cheiros de vazante do Tejo (...)” (2010, p.108). Conviveu pouco com a mãe, já que ela faleceu quando ele ainda era criança, mas os momentos vividos ao lado dela não foram afetuosos: “que podia dizer-me, o que temos em comum mãe, o que há entre nós (2010, p.26).

Na visão do autista, o pai é submisso pois nunca foi capaz de se defender das ofensas do avô: “(...) os dedos do meu avô fecharam-se e abriram-se e o meu pai beijo-os conforme os beijava antes de sentar-se à mesa (...)” (2010, p.15). Sempre foi um homem que viveu à margem de tudo e de todos: “(...) o meu pai que nunca teve uma mulher só dele, uma herdade, uma família, morava com uma chávina a estremecer num pires e as empregadas da cozinha que se escondiam na tulha” (2010, p.28). O pai um fraco sempre implorando para a mãe “- Não me deixes” (2010, p.16). Nunca foi respeitado nem pelos empregados da herdade: “o meu pai com quem o feitor conversava de igual para igual, de boné na cabeça porque era o meu avô quem mandava, não ele, o feitor ao qual a minha mãe obedecia” (2010, p.17). Só na vila, o pai conseguia se sentir livre: “(...) enquanto o meu pai na vila como se apenas na vila conseguisse existir, reinando sobre a poeira dos mortos” (2010, p.17). Não consegue entender muito bem o que sente pelo pai: “(o que sinto por si?)” (2010, p.18). Imagina uma relação diferente com o pai, queria receber o carinho do pai:

- Não te vejo filho  
pela primeira vez  
- Filho  
e portanto não sou filho do ajudante do feitor apesar do brinco e dos ganchos perdidos, sou seu filho, gostava que você, que eu, que a gente  
- Acha que é possível pai? (2010, p.56).

O avô é a figura que impõe as regras da casa. Um homem extremamente machista e mulherengo: “à camisola e às saias de uma rapariga que lhe obedecia não por feição, por medo e devia detestá-lo por medo igualmente (...)” (2010, p.14). O avô e a avó não se entendiam: “(...) não dormia com a minha avó nem comia com ela, almoçava e jantava de pé na cozinha, largava o prato na bancada e apertava um pulso de mulher às cegas” (2010, p.41). Na verdade, o avô também sofreu muito na infância pois foi abandonado pela mãe: “(...) ou como se o meu avô ele ao tirarem-lhe tudo porque a mãe se mudou para a residência do padre e aparecia quando o rei fazia anos para levar criação ou panelas, o meu avô à espera no quintal, a mãe” (2010, p.46). O avô teve que aprender tudo sozinho e superar muitos medos: “e o meu avô a cozer cenouras num tacho sem se interrogar a si mesmo e perdeu o medo do escuro (...)” (2010, p.47). O avô construiu sozinho a herdade: “de modo que a única coisa que o acompanhou ao iniciar a herdade com uns palmos de trigo e de cevada foi a caixinha de música, levantou primeiro uma cabana, a seguir uma barraca e a seguir uma casa (...)” (2010, p.47). Também gostaria que o avô tivesse orgulho de si:

- Não consigo  
o meu avô não
- Idiota  
Com orgulho de mim
- És um homem rapaz (2010, p.124).

Nesse sentido, percebe-se que a identidade da personagem antuniana se forma na relação dialética entre o eu e os Outros, considerando que é a partir do reconhecimento da diferença que se reafirma a própria existência. Muitas vezes, como ocorre no romance em questão, há uma considerável repetição de determinadas cenas que marcam não só a identidade de quem está narrando mas também de quem ele está a rememorar.

Buscando respostas dentro das suas memórias vividas e inventadas, o autista, a partir das próprias experiências, recria-se na narração. Contudo, a compreensão de si é um exercício hermenêutico que coloca em jogo vários questionamentos. Nesse processo, o autista irá questionar a sua existência “não existo” (2010, p. 81), assim como acontece com outros personagens antunianos. Não sabe quem realmente é e por vezes sente-se personagem das páginas que o irmão está a escrever: “(foi o meu irmão que escreveu estas páginas muito mais devagar do que se passou de facto, não fui eu quem o disse)” (2010, p.100). Na concepção do autista pode ser que ninguém exista de fato, pois “somos personagens de moldura, sorrisos confundidos com estalos de assoalho, não existimos e portanto o que digo não existiu (...)” (2010, p.19).

Sem saber ao certo como reorganizar as memórias, a personagem questiona-se: “(...) qual a minha idade, quantos anos passaram, catorze, vinte, trezentos ou nenhum (...)” (2010, p.166). Sabemos que nem sempre o passado ressignificado pela memória está de acordo com o acontecido. Considerando a interferência que o presente tem na reconstituição do passado é possível ir além e criar o que não aconteceu – é o que faz o autista ao olhar as fotografias antigas e imaginar essas pessoas:

e apesar e ouvi-lo respondia que não, aparecia-lhe na lembrança a senhora tratando-o das febres com panos de azeite e rodela de batata, a mãe do meu avô entrava em casa sem atender às pessoas numa fosforescência de santa e o pai a rodar a navalha fechada no bolso cada vez mais sem importância, mais vago, o que se percebe nas fotografias é um contorno difuso ao invés da mãe nítida (...) (2010, p.42).

Compreender-se não é tarefa fácil, envolve negociação entre as diferentes partes que compõem o eu, significa reelaborar os conflitos mais internos, fazer escolhas. Nesse difícil processo, o autista confessa que sente dificuldade em rememorar e em narrar certas situações traumáticas:

(...) o que eu queria dizer e não consigo, ajudem-me, a vida difícil para mim acreditem, mesmo que eu não seja grande espingarda pode sempre dar-se um jeito que mais não seja por pena, vou tentar mesmo que vocês ocupados a segredar uns aos outros apontando-me os guarda-chuvas, o dedo, os chapéus (...) (2010, p.123).

Na ficção antuniana não encontramos certezas, o leitor precisa juntar as peças, unir os fragmentos do passado, colocar em diálogo as vozes e as memórias. Entender que o tempo lembrado está sempre sob o olhar do presente. O passado é presentificado a partir da narração, mas trata-se de um passado reimaginado/reinventado através de uma memória que a personagem escolheu, que pode não ser a memória do que de fato aconteceu.

## BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.
- ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insónia*. Rio de Janeiro:Objetiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O meu nome é Legião*. Rio de Janeiro:Objetiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Que farei quando tudo arde?* 3ª.ed. *ne varietur*. Lisboa:Dom Quixote, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O esplendor de Portugal*. 4ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Tratado das paixões da alma*. 1ª.Ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro:Objetiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A ordem natural das coisas*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Fado alexandrino*. 5ª.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp.222-32. (Obras escolhidas; v. 1).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Dizer o tempo”. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira et al. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. v.2.Lisboa: Imprensa nacional/Casa da moeda.

**PERCEÇÃO E ESPAÇO:  
FIGURAÇÕES DA CASA EM LOBO ANTUNES**  
PERCEPTION AND SPACE:  
FIGURATIONS OF THE HOUSE IN LOBO ANTUNES

Raquel Trentin Oliveira (UFSM)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo analisa a configuração da casa nos romances *Os cus de Judas* (1ª ed. 1979), *Fado Alexandrino* (1ª ed. 1983) e *O esplendor de Portugal* (1ª ed. 1997), de Lobo Antunes. A imagem do lar português é transformada em função das experiências traumáticas das personagens com a guerra colonial. Tal “reimaginação” indica a crise de identidade por que passam esses sujeitos e a nação portuguesa pós-colonial. Para essa análise, são importantes as contribuições de Merleau-Ponty sobre percepção espacial, de Bachelard sobre a poética da casa, de Vecchi e Ribeiro sobre a literatura pós-colonial portuguesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lobo Antunes, percepção da casa, identidade.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the configuration of the house in the novels *Os cus de Judas* (1979), *Fado Alexandrino* (1983) and *O esplendor de Portugal* (1997), by Lobo Antunes. The image of the Portuguese home is transformed according to the traumatic experiences of the characters with the Colonial War. This reimagining indicates the identity crisis that smites these individuals and the post-colonial Portuguese nation. For this analysis, we considered the important contributions of Merleau-Ponty on spatial perception, Bachelard on the poetics of home, Vecchi and Ribeiro on the Portuguese Post-Colonial Literature.

**KEYWORDS:** Lobo Antunes, spatial perception, home, identity.

Ao lermos uma das produções romanescas mais reconhecidas da literatura portuguesa contemporânea, da autoria de Lobo Antunes, é impossível não estranhar a forma como se apresentam os locais da vida íntima. Em *Os cus de Judas* (1ª ed. 1979), *Fado Alexandrino* (1ª ed. 1983) e *O esplendor de Portugal* (1ª ed. 1997), que serão aqui utilizados como exemplos, voltar ao lar não significa encontrar repouso e tranquilidade, o que problematiza a noção de casa como um espaço de estabilidade do ser (BACHELARD, 1996) e desconfigura a imagem tradicionalmente atribuída à grande casa portuguesa.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora do Departamento de Letras Vernáculas e do programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria-RS.

Como escrevia Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*, a unidade do espaço, mesmo quando imaginado, só é depreendida a partir da mediação da experiência corporal, pois, no espaço em si, sem a presença de um sujeito psicofísico, não há nenhuma direção, nenhum dentro, nenhum fora (1999, p. 275). Segundo essa concepção, o espaço não pode ser compreendido como independente da perspectiva, nem pode ser separado de alguém que o perceba, pois, para conhecer um objeto, tomamos uma posição no espaço e suas articulações são também as nossas articulações. O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que é afetado ou modificado por ela; é, isto sim, uma “potência que conasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 285). Em outras palavras,

aquele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores, e a sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente. É meu olhar que subentende a cor, é o movimento de minha mão que subentende a forma do objeto, meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração do meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 288-289).

Desse modo, o corpo forma com o espaço um sistema, do qual é parte fundamental, alimentando as configurações espaciais. E se cada sensação é uma superfície de contato com o ser, em lugar de um espaço único, temos, com cada uma, um modo particular de ser no espaço e, de algum modo, de fazer espaço (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 299). Além disso, como dizia o autor, “toda a sensação pertence a um *certocampo*”. Tal entendimento descarta a ideia da possibilidade de um ponto de vista absoluto: “Se sou sempre e estou em todo lugar, não sou nunca e não estou em lugar nenhum” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 445).

É justamente com base nessa premissa que a narratologia pós-clássica tem ressaltado a natureza cognitiva, necessariamente perspectivada do mundo narrado. Manfred Jahn, por exemplo, preocupa-se em caracterizar os elementos que compõem essa comunicação entre personagem, narrador e ambiente, chamando atenção por incluir em seu esquema mais do que a percepção ordinária:

- (A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.)
- (B) perception:

ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation);  
imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)  
(C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, deixis, etc.) (1999, p.89-90)

A configuração do espaço na literatura narrativa depende da relação que estabelece com a situação psicofísica das personagens, no nível da história, e do narrador, no nível do discurso, e mesmo um narrador heterodiegético – que se quer onisciente e onipresente – acaba assumindo, de maneira mais ou menos explícita, um centro perceptivo que implica um modo particular de “ser no espaço” e de “fazer espaço”.

Não há como pensar a tessitura romanesca em Lobo Antunes sem analisar a qualidade da percepção. Espaço, tempo, acontecimentos, tudo acaba incorporado pelas personagens, construído em diálogo com suas experiências psicofísicas, parciais e restritas. Nessa interconexão entre o interior e o exterior, acentuam-se as diversas facetas da vida mental a funcionarem numa sinfonia complexa: uma percepção sensorial aguçada, não raro sinestésica, banhada por múltiplos afetos, interliga-se a uma percepção imaginária – que vai da memória à fantasia e à alucinação –, resultando na projeção de imagens desconcertantes, muitas das quais obsessivamente repetidas.

Também valorizando a relação estreita entre o homem e seu lugar, Bachelard defendia que o espaço percebido pela imaginação “não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido” (1993, p.19). E vivido com todas as parcialidades da imaginação. Nunca perdendo de vista essa comunhão humana com a imagem espacial e a parcialidade da percepção, é que ele propõe sua *topoanálise*: “um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (1993, p.2). Sua principal pergunta é: “como uma imagem, por vezes muito singular, pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo?” (1993, p.11), e é com base nela que faz, em *A poética do espaço*, “o estudo psicológico sistemático dos locais da nossa vida íntima” (1993, p.28), propondo uma poética da casa como “instrumento de análise para a alma humana” (1993, p.20).

Ao analisar a imaginação da casa, Bachelard (1993) caracteriza-na como um “espaço feliz”, “amado”, “louvado”, que protege o homem contra as forças adversas (p.19) e lhe dá “razões ou ilusões de estabilidade” (p. 36). À pergunta “Como habitamos o nosso espaço vital? Como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo?”, Bachelard responde: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz [...] afasta contingências, multiplica conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser dis-

perso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (1993, p.26); é no regaço da casa que “a vida começa bem, fechada, protegida e agasalhada” (1993, p.26).

Não seria bem essa a resposta que as personagens de Lobo Antunes dariam à mesma indagação, pois, para elas, a casa deixou de ser um espaço feliz, tornando-se o “espaço de hostilidade” e “combate” (1993, p.19), nomeado por Bachelard por oposição àquele, mas não analisado em sua *Poética*. Em *Fado Alexandrino* (2002) e *Os cus de Judas* (2010), tal representação surpreende ainda mais, pois as personagens estão de retorno à terra natal, à casa amada, que foram obrigados a deixar para lutar contra a independência de Angola.

Em *Os cus de Judas*, o longo distanciamento e a vivência da guerra deixaram marcas desastrosas e tão profundas que não permitem ao protagonista restabelecer os laços afetivos aquando do retorno a Portugal, o que acarreta o divórcio da mulher e das filhas e o conseqüente esvaziamento da casa. Tal condição contribui para o sentimento de solidão e desenraizamento que o toma, “estranho, numa casa estranha” (ANTUNES, 2010, p.118): “Se abro o meu caiffo não encontro nunca uma carta, um prospecto, um simples papel com o meu nome que me prove que existo, que habito aqui, que de certa maneira este lugar me pertence” (ANTUNES, 2010, p.107).

Apenas visitada de quinze em quinze dias pelas filhas, que “espalham migalhas e cromos nos compartimentos desertos”, o ser da casa morre gradativamente, tomado pela ferrugem e o bolor que brotam da percepção do protagonista:

as torneiras e os autoclismos principiam um a um a deixar de funcionar, os estores empenam como pálpebras complicadas impossíveis de abrir, a humidade cresce no interior dos armários ilhas confluentes de bolor: lentamente, insidiosamente, a casa morre: as pupilas fundidas das lâmpadas fitam-me numa névoa de agonia, da boca aberta escapa-se o hálito de corrente de ar das respirações exaustas: sentado à secretária do escritório sinto-me na ponte de comando deserta de um navio que se afunda, com os seus livros, as suas plantas, os seus manuscritos inacabados [...]. O prédio que constroem a minha frente emparedar-me-á em breve à maneira dos personagens de Poe e somente os meus dentes cintilarão nas trevas, como os dos esqueletos antigos acocorados num ângulo de caverna, a abraçarem os ossos dos joelhos com os tendões amarelecidos dos cotovelos (ANTUNES, 2010, p. 91).

A comunhão de sentimentos entre a casa e seu morador é tanta, que ela se anima das forças que nele se degradam, num espelhamento fantasma-

górico que acentua o terror da solidão, transformando a casa em uma espécie de “jazigo”, “assim vazio e hirto” (ANTUNES, 2010, p.155). Se o interior inseguro da casa não estabiliza o ser que naufraga, bem distante da embarcação resistente de que fala Bachelard, a janela também não lhe promete libertação; emparedado, só é capaz de antever seu lento e sofrido aniquilamento. Sentindo-se, por isso, desabrigado, a personagem erra “de casa em casa e de mulher em mulher num frenesim de criança cega a tatear atrás do braço que lhe foge”, acordando “muitas vezes, sozinho, em quartos de hotel impessoais” (ANTUNES, 2010, p.108).

Bachelard, ao esclarecer sua preferência pelo espaço feliz, por “imagens que atraem”, lembra que “atrair e repelir não resultam em experiências contrárias. Ao estudarmos a eletricidade e o magnetismo, podemos falar simetricamente de repulsão e atração. Basta uma mudança de sinais algébricos” (1993, p.19). É justamente essa mudança de sinais, ou de destinos, que faz das casas antunianas recinto de imagens apocalípticas, ao mesmo tempo dando a medida da fragilidade do ser que nelas habita e do quanto sente a falta do refúgio e da proteção projetados na casa sonhada.

Em *Fado Alexandrino* (2002), também é o contraste entre o passado e o presente, alterado pela experiência da guerra, o maior responsável pelo devaneio melancólico das personagens. Um soldado, um alferes, um tenente-coronel e um oficial do exército português em Angola voltam para seus lares e não encontram neles o bem-estar ansiado. O caso do tenente-coronel é exemplar desse desencontro, agravado pela morte inesperada da esposa, na véspera do dia do regresso de Angola. Em casa, “ninguém o esperava no vestibulo e a excessiva ordem dos objetos alarmou-o” (2002, p.35). Atormentado pelas lembranças dos corpos feridos e mortos na guerra, o desespero e o remorso causados pela notícia do falecimento da esposa, o tenente cambaleia pelo apartamento, bêbado e assustado com a falta de vida do lugar: “jogou uma espreitadela à cozinha, nenhum prato no lava-louças, nenhuma tigela, nenhuma frigideira, nenhum garfo, o fogão sem nódoas de molho, o frigorífico imaculado com uma garrafa de águas das pedras, solitária, na prateleira da porta” (2002, p.36). O espaço familiar se desfamiliariza, os móveis atravancam o caminho, o corpo estranha os lugares conhecidos e se desequilibra:

apoiou-se com excessiva força a uma mesa circular de três pés, cheia de bibelôs e de caixinhas, e aquela preciosa cangalhada escorregou ao longo do naperon e despenhou-se-lhe em cima, a tampa de um coração de porcelana quebrou-se em mil pedaços [...] chocou com uma poltrona, com outra, com o pesado armário dos livros, com a porta [...] ganhou o corredor na direção do quarto

mas as paredes ondeavam, o teto ondeava, o chão subia e descia tentando desequilibrá-lo a cada passo, degraus inesperados obrigavam-no a bascular, a inclinar-se, a esbracejar como um patinador que principia (2002, p. 37)

Numa tentativa de consolo íntimo, a imaginação sonha voltar o tempo, projetando sobre o espaço a vida perdida:

deves ter ido às compras, daqui a nada voltas para arrumar os sacos de plástico do supermercado na copa, as latas de conserva, os legumes, os ovos, o peixe congelado, a carne, entras na sala a queixar-te dos preços, desapareces por causa do jantar, tornas a surgir para limpar os cinzeiros, de início e até me habituar incomodava-me a tua exagerada mania de ordem, tudo simétrico, tudo brilhante, tudo excessivamente asseado” (2002, p.38)

Como se nota, a percepção das personagens masculinas pressupõe uma associação estreita entre o aconchego da casa e a presença da mulher, sofrendo intensamente os efeitos da ruptura com a “maternidade da casa”, conforme os termos de Bachelard. A poética da imaginação de Lobo Antunes, assim, assevera a conclusão do filósofo francês: “no equilíbrio íntimo das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída pelas mulheres. Os homens só conseguem construir a casa do exterior” (1993, p.81). Nesses romances, a imagem da mulher e da casa, como portos de abrigos desejados mas não reencontrados, são paradigmáticos da procura falhada e da impossibilidade de regresso da guerra, que se reflete em tudo sob a forma de fantasmas, mortos e feridos.

Em *O esplendor de Portugal* (1999), que traz a desestruturação de uma família de colonos portugueses, cujos filhos são enviados a Portugal para fugir dos confrontos civis em Angola e cuja mãe permanece em África para proteger a fazenda, novamente é a casa esvaziada que vemos representada.

a casa tornou-se diferente sem os filhos, não maior, diferente, dizem que quando os filhos se despedem as casas aumentam e se tornam tristes, não é verdade, ao voltar à fazenda no regresso de Luanda mal o barco desapareceu numa confusão imensa [...] a casa mudara, conhecia os objetos e achava-os estranhos, conhecia as cadeiras e não me sentava nelas, os retratos nas molduras mostravam-me desconhecidos de que não sabia os hábitos e o nome [...] o passado dos retratos nas molduras cessara de me pertencer, quem diabo é este, quem diabo é aquele, a se-

nhora acolá de braço com o meu marido usa um chapéu que eu tive [...] parece-se comigo em nova...(1999, p.24).

A partida dos filhos causa uma evidente crise de identidade em Isilda, que resulta no estranhamento do espaço íntimo e no rompimento da continuidade existencial nele projetado. Daí a conseqüente anulação das forças vitais e o processo de dispersão da própria imagem:

Quando à noite me sento ao toucador para tirar a maquiagem pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho [...] se me debruço nem as minhas mãos surgem na moldura, os quadros e os móveis apagam-se numa espécie de névoa, as rendas de camisa de dormir levitam no abandono dos reposteiros pelas salas desertas [...] e o que se nota no espelho é uma tremura de ausência, um eco de nada, o poço onde uma cara de afogado que não é a minha retira com um pedaço de algodão o lápis de pálpebras que me não pertencem [...] foi o espelho a envelhecer: ainda agora chegamos de jantar nos belgas, o meu marido e eu, as luzes estavam acesas do portão da casa a iluminar as hortênsias, a estátua do tanque erguia os cotovelos numa alegria de balé, os pequenos dormiam lá em cima... (1999, p.48-49).

O ambiente ermo torna-se cenário fantasmático. A fragilização afetiva traz consigo a dissociação do eu, que se desdobra num esmaecidotu, abrindo-se uma fratura no sujeito que não só não se reconhece como diverge de si. Ao olhar-se no espelho, o eu já não se vê, desincorpora-se como espectro a levitar uma casa abandonada. As paredes do lar já não protegem e delimitam o eu, o espelho já não devolve uma imagem íntegra e contínua. Nesse ambiente de desolação, o eu volta-se sobre o passado como Narciso, com a carga suplementar da dolorida hiperconsciência de que o mundo evocado no espelho das águas negras da alma não volta mais.

Em uma última representação, pouco antes da morte de Isilda, a violência externa toma conta do espaço privado, deslocando todas as coisas da casa e impondo o pavor na intimidade da protagonista, que pressente o próprio fim:

não uma casa, um espaço em que os móveis se perdiam, toalheiros inseguros, portas bambas, prateleiras sacudidas, dentes de gonzos, os pezinhos do milho caminhando nos tapetes, os tropas, mãe, vão roubar-me com eles, fechar-me numa cubata, pendurar-me na mangueira, as lajes e o capim do cemitério no corredor, crucifixos (1999, p.378)

A casa opulenta, reduto do poder do colonizador, transforma-se na ruína-cemitério, invadida pelos guerrilheiros, assombrada por fantasmas e mortos.

Qual o sentido de Lobo Antunes repetir o cronotopo da casa esvaziada, em desordem e sem vida? A casa, no sentido de Bachelard, mas também no sentido de Michel de Certeau e de Yi-Fu Tuan é um *lugar*, pois possui uma indicação de estabilidade (CERTEAU, 1994, p. 201) e segurança (TUAN, 1983, p.06): “o espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos” (TUAN, 1983, p.61), um “mundo de significado organizado” (TUAN, 1983, p.198), contrário ao risco, ao fluxo e à instabilidade do espaço. Conforme resume Yi-Fu-Tuan:

O lar é um lugar íntimo. Pensamos na casa como lar e lugar, mas as imagens atraentes do passado são evocadas não tanto pela totalidade do prédio, que somente pode ser visto, como pelos seus elementos e mobiliário, que podem ser tocados e também cheirados: o sótão e a adega, a lareira e a janela do terraço, os cantos escondidos, uma banquetta, o espelho dourado, uma concha lascada. ‘Nas coisas menores e mais familiares’, diz Freya Stark, ‘a memória tece as alegrias mais intensas e nos mantém à sua mercê através das ninharias, algum som, o tom de uma voz, o odor de piche e de algas marinhas no cais’. (...) Este certamente é o significado de lar – um lugar em que cada dia é multiplicado por todos os dias anteriores (1983, p.160)

A memória e a experiência afetiva das personagens não são as mesmas após o trauma da guerra, o que faz o velho lar perder em definição e significado, transformando-se em espaço de instabilidade, perigo e morte. Há, assim, um drástico abalo na experiência positiva do sujeito com o lugar de sua intimidade: a casa já não representa o refúgio familiar e a segurança necessários para enfrentar a diversidade, a aventura e o risco.

Logicamente, os protagonistas de Lobo Antunes, no seu excesso e na sua desesperada busca de lugar e afeto, representam o sentimento de desencontro e fratura identitária que os conflitos coloniais causaram, tanto nos soldados, que sentiram voltar para uma terra estranha, quanto nos colonos, que se viram totalmente deslocados no espaço africano. Margarida Calafate Ribeiro, ao justificar o sucesso do romance *Os cus de Judas*, afirma justamente isso:

o discurso excessivo, desorientado e solitário daquele homem [...] encontrava eco nos vários sectores da socie-

dade portuguesa por onde estava espalhada essa geração educada na Mocidade Portuguesa, destruída nos “cus de judas”, que teve os filhos pela Rádio, sujou as mãos e a alma no naufrágio final do império e que, depois do “conhecimento do inferno”, regressava para filhos que não os conheciam, para mulheres que não os entendiam, para um trabalho que já não os interessava, para um país que tinha vivido sem eles e que agora os estranhava, como se a guerra os tivesse tomado para sempre (2004, p.263).

Como bem salienta Ribeiro, esse desencontro com o país tem na base não só o processo de desterritorialização, mas também o processo de transpolitização, um repensamento da imagem de si e da relação com a terra natal. Tal processo fica também evidente na narração de Isilda, em *O esplendor de Portugal*, que, conforme sofre com a violência da guerra e dos conflitos pós-independência angolana, vainomeando sua desilusão em relação ao país e à derrocada do projeto colonial:

África onde tínhamos vindo procurar [...] não dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados em Portugal, olhados como olhávamos os que trabalhavam pra nós e, portanto, de certo modo, éramos os pretos dos outros (1999, p.374).

O espaço reencontrado é já outro, tanto pelo “excesso da imagem idealizada” – em relação a Portugal e ao “mundo-que-o-português-criou” – quanto “porque são outros os olhos” que o contemplam (RIBEIRO, 2004, p.263). A casa oficialmente feliz e ordeira que a política salazarista tanto exaltou, desmora, portanto, na representação antunense, cujas casas ficcionais refletem e refratam a ruína da grande casa portuguesa. “A crise de espaço que se insinua em *Os cus de Judas* – [e que nós também lemos em *Fado Alexandrino* e *O esplendor de Portugal*] – denuncia metaforicamente a crise do espaço português pós-colonial que, como diria Frederic Jameson, só se resolve criando um novo espaço” (RIBEIRO, 2004, p. 289).

Notoriamente, muito disso tem a ver com as consequências da passagem pela experiência desagregadora da guerra colonial: “de facto, a percepção das relações entre o sujeito, o espaço e o tempo sofre uma mutação qualitativa profunda, sai drasticamente modificada, quase pulverizada, da vicissitude bélica” (2010, p.66), como bem afirmou Roberto Vecchi. A guerra “rasga o tecido

conectivo que liga ao ‘eu’ acontecimentos distintos, dilacera a sua consciência unitária, provocando então uma perda irremediável de identidade” (2010, p.66), acrescenta o autor.

Se a casa é o centro do destino onde estão guardados os nossos “belos fósseis de duração, concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 1993, p.29), “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p. 36), a inversão poética concretizada por Lobo Antunes é extremamente expressiva da experiência traumática de descontinuidade por que passou o sujeito individual e também o sujeito coletivo português. Com seu “ninho desfeito”, esse sujeito flutua, à deriva, distendido conflituosamente entre o presente e o passado, a observar “o futuro como um nevoeiro fechado sobre o Tejo sem barcos”, e ansiando por “um espaço branco onde ancorar” (ANTUNES, 2010, p.182), para utilizar metáforas de *Os cus de Judas*. Mesmo assim, a percepção do ambiente doméstico não deixa de guardar em latência o devaneio do espaço feliz, da segurança e da estabilidade existencial, vivido, no entanto, como ausência ou impossibilidade.

## BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, António Lobo. *Fado Alexandrino*: Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Os cus de Judas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- JAHN, Manfred. “More Aspects of Focalization: Refinements and Applications”. In: Pier, John (ed.). *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L’Université François Rabelais de Tours*, n. 21, 1999, p. 85-110.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos*. Império, guerra colonial e pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. A perspectiva da experiência. Trad. De Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- VECCHI, Roberto. *Excepção Atlântica*. Pensar a literatura da guerra colonial. Porto: Afrontamento, 2010.

## PÁTRIA DOS OUTROS: A DESTERRITORIALIZAÇÃO EM “O ELEVADOR” E “OS MARGINAIS”

NATION OF OTHERS: THE DETERRITORIALIZATION ON “O ELEVADOR” AND “OS MARGINAIS”

Rejane Seitenfuss Gehlen<sup>1</sup>

**RESUMO:** Analisar o processo de deslocamento que remete à desterritorialização e à necessidade de afirmação da identidade num espaço marcado pela homogeneização dos indivíduos é um dos intentos deste artigo. Assim sendo, o *leitmotiv* do estudo é a problematização da questão identitária no contexto de Angola no período da distopia e na atualidade. Através dos contos “O elevador” e “Os marginais” do escritor João Melo, pretendo caracterizar a pátria angolana representada como lugar em que as raízes culturais conflituam com os valores da nova nação. O estudo visa ao entendimento de que território é um espaço que se movimenta e fixa sobre um espaço geográfico, mas nem todo espaço geográfico é um território, porque para tal é preciso que haja o pertencimento, a vida que ocupa o local físico precisa dar-lhe contornos que o singularizam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Angola, identidade, desterritorialização.

**ABSTRACT:** To analyze the displacement process that refers to the deterritorialization and the need of an identity affirmation in a space marked by the homogenization of the individuals is one of the intents of this article. Therefore, the study's *leitmotiv* is the problematization of the identity question in the context of Angola on the period of the dystopia and at the present time. Through the tales “O elevador” and “Os marginais”, from the writer João Melo, I intend to characterize the angolan nation represented as a place where the cultural standards conflict with the new nation's values. The study aims to the understanding that the territory is a space that moves and fixes on a geographic space, but not every geographic space is a territory, because for that there must be the same belonging, the life that occupies the physical location needs to give it swells that distinguishes it.

**KEYWORDS:** Angola, identity, deterritorialization.

A importância da literatura é participar da formação cultural do cidadão, essa função não perdeu importância frente ao avanço tecnológico, desde

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), área de Literatura Portuguesa e Luso-africanas, sob orientação da Prof. Dra. Jane Tutikian.

que o texto literário mantenha a capacidade de falar do e para o mundo contemporâneo, sem contudo perder a capacidade de mostrar outros mundos e sua interação. Essa característica advém do fato de a literatura concatenar uma série de discursos vivos que remetem a uma nova dimensão cultural. O texto literário refrata o mundo ou parte dele que, por alguma razão, o autor considerou relevante; ao representar o mundo, transforma-o em outro ou diversos. A questão, à primeira vista óbvia e simplória, merece destaque por referir-se à função da literatura e trazer à discussão o velho embate entre a preponderância do texto fechado em si mesmo com ênfase às qualidades estéticas e, por outro lado, a função social esperada da arte literária.

Acerca da referida questão, julgo de valia marcar a posição tomada como esteio na presente reflexão, ou seja, a visão de que a literatura leva-nos à reflexão sobre a condição humana, sobre a sociedade e o indivíduo.

A crítica pós-colonial propõe a investigação mais abrangente das relações de poder, inclusive na organização dos rastros coloniais em sociedades por longo tempo submetidas à dominação estrangeira. A literatura pós-colonial, enquanto postura de formação identitária, assume características de descolonização, entre elas, a formação de países independentes. O recurso da paródia como forma de denúncia do estrago colonial, assim como a releitura enquanto estratégia de ruptura com o cânone da metrópole, são aspectos observados nas literaturas das ex-colônias enquanto tentativa de construção de um território em que as marcas de cada povo encontrem espaço de expressão e afirmação.

Ao estudar esse contexto, a professora e pesquisadora Inocência Mata enfatiza que, na análise da pós-colonialidade, deve ser considerado o aspecto colonizatório. Assim, nos cinco países africanos de língua portuguesa nos quais a liberdade de expressão foi cerceada em nome de ditos interesses nacionais, a literatura informa sobre os fatos omitidos pelo discurso oficial, apresentando-se como oposição ao discurso unilateral. Tal fator decorre do engajamento assumido pelos escritores ao transferirem objetos e valores da esfera discursiva para o plano estético e, desse, para posições éticas e ao próprio conhecimento histórico-cultural. O texto literário assume estatuto de documento simbólico para a construção da imagem da sociedade de onde emerge. O pós-colonialismo, como contestação e resistência a uma situação opressiva, não tem significação exclusiva de ulteriores, de modo que: “a pós-colonialidade africana contém muito de neocolonial, e do seu contrário, anti-neocolonial, e isso tem de ser considerado nos estudos pós-coloniais” (MATA, 2006, p. 338).

O conto “O elevador”, da obra *Filhos da Pátria* (2008), possibilita a identificação de resquícios coloniais na sociedade angolana pós-colonial. A história baseada em fatos rememorados pela personagem Pedro Sanga tem a duração cronológica limitada ao tempo em que o elevador faz o percurso para chegar ao des-

tino da personagem: o oitavo andar. A estrutura textual organizada em nove fragmentos simula a trajetória pelos andares e leva ao terraço onde se dá o desfecho.

O narrador em terceira pessoa declara sua posição político-ideológica, aspecto evidenciado logo ao início da narrativa quando apresenta o *leitmotiv* que conduz a existência de Pedro Sanga: “Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano? É tão grande como a sua capacidade de adaptação? E, adaptação – o que é exactamente? Sim, o que é ser ou estar adaptado” (MELO, 2008, p. 9).

O questionamento acerca da adaptação leva a refletir sobre o momento histórico, revelador de uma situação ainda não explicitada, a que o narrador apresenta resistência expressa pelo forte tom de ironia:

*status quo* ( expressão que infelizmente tem caído em desuso, talvez porque, nos tempos que correm o *status quo*, é só um, ou seja, perdeu o *quo*, transformando-se em estado unânime e universal, também chamado global, de tal maneira que hoje praticamente mais ninguém luta contra o *status quo*, a não ser que tenha suficiente força anímica para suportar os rótulos pouco abonatórios com que passará imediatamente a ser designado), é não fazer ondas? É ser dócil, mesmo quando se é espezinhado? (Melo, 2008, p. 9).

A personagem Pedro Sanga vive um conflito de consciência revelado pelo jogo de sinônimos para a condição de adaptado. Pedro Sanga afirma que adaptação é luta, capacidade de enfrentar o mundo, denúncia contra as imperfeições do mesmo. A recordação da guerra pela libertação nacional traz ao contexto narrado a personagem Soares Manoel João, um radical defensor da independência de Angola, que busca inspiração em Agostinho Neto. Ao longo dos andares que se sucedem, a memória de Pedro Sanga evoca os diferentes momentos da vida de Soares Manoel João, antigo companheiro, cuja identificação começa pelo sobrenome português.

Inicialmente, Soares é caracterizado como Funje com Pão, um idealista que projeta um país onde “seria criado ‘*um homem novo*’, que tem a missão de identificar o socialismo científico, o regime mais avançado da humanidade, onde todos os homens são iguais, nem burgueses, nem proletários, nem brancos, nem mulatos ‘*e muitos menos bailundos*’”(MELO, 2008, p.15). Após a vitória dos revolucionários, a personagem torna-se o Camarada Excelência que, “misturando, de forma desconexa, mas convicta, uma retórica marxista absolutamente vulgar, mal colada a cuspe, com violentos sentimentos raciais e tribais”(MELO, 2008, p.15), revela toda contradição das primeiras ações governamentais do novo país.

Valendo-se das condições incipientes da nação recém criada e de sua capacidade de “organização”, o ex-lutador pela independência torna-se um dos primeiros capitalistas autóctones angolanos.

Dois dias antes dos episódios narrados, o protagonista recebe uma proposta para facilitar negociações da empresa de Soares com o Ministério em que Sanga detém o cargo de Secretário. Pressionado pela mulher que o chama de burro, por não saber adaptar-se e nem se organizar (entenda-se é honesto), Pedro hesita em seguir sua viagem pelo prédio. Notemos que a personagem está no elevador, “um dos artefactos que, para recorrer a uma expressão popular, ‘o colono levou’ após a independência do país – informe-se que, nos últimos tempos, começaram a ser edificados alguns prédios completamente novos na cidade, os quais, naturalmente, estão apetrechados com esses equipamentos e não só” (MELO, 2008, p. 13). O elevador, metáfora da presença do colonizador, conduz Pedro a seu destino: aceitar a proposta e adaptar-se aos olhos dos outros, aspecto que para si próprio significa humilhar-se. A pedra não resiste e sucumbe ao impacto do *status quo* pós-colonial.

Humilhado e, finalmente adaptado, Pedro ainda participa da comemoração com o antigo amigo. O pesadelo de Pedro Sanga, conduzido do chão de Angola ao alto de um moderno prédio, mexe com suas entranhas: “Apenas teve tempo de correr e agarra-se a um dos parapeitos do terraço, começando a vomitar, sem parar, cada vez mais agoniado. Enquanto o seu vômito se espalhava, ajudado pela brisa, pelas ruas adjacentes” (MELO, 2008, p. 26).

Pedro sente-se incapaz de deixar o “aparelho” e prossegue sua angustiante trajetória, num espaço que traz a marca do colonizador. A palavra aparelho refere-se ao elevador, mas pode também ser entendida no contexto da estrutura política na qual, segundo o narrador “todos os dias nos deparamos com uma quantidade considerável de radicais que, na prática, renega as suas próprias teses ou então – o que constitui o outro lado da moeda – passa a defender com o mesmo radicalismo teses diametralmente opostas” (MELO, 2008, p. 17).

A viagem transforma-o no outro, antes repelido, agora assimilado. Não havendo o outro, fragmenta-se o eu e, conseqüentemente, fragmenta-se a identidade do indivíduo e da pátria imaginada real após a independência. Pedro Sanga torna-se a “pedra no meio do caminho” do franco avanço da corrupção.

A relação semântica do nome da personagem remete também a um elemento muito expressivo da cultura angolana, a Grande Mãe da Criação, deusa mítica em África, que se revela em três símbolos amplos de sua procedência: a árvore, a terra e a pedra (CARREIRA, 2006, p. 789) João Melo elege a última como elemento que fica subjacente ao texto, Pedro (pedra) Sanga (cântaro de barro em kimbundu) é da terra, do chão da Pátria, não é das alturas,

por outros edificadas. Não é um indivíduo que vê sua história ser escrita pelos valores que repele. “Mas o que será amanhã deste país, se os autoproclamados herdeiros de fortunas anteriormente inexistentes e todos os acumuladores primitivos de capital, os neofundamentalistas, os pseudo-intelectuais e os médiocres de toda a sorte continuarem a ocupar todos os espaços assim?” (MELO, 2008, p. 12). O leitor é deixado pelo narrador no alto do prédio, de onde passa a visualizar Luanda e, por extensão, vislumbrar Angola.

Sob a perspectiva do olhar que abarca Luanda discutimos a noção de espaço compreendido como o conjunto de formas representativas de relações, ou mesmo uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam por meio de processos e funções. O espaço, considerado no âmbito de ação do homem, pode ser compreendido como a instância onde se articulam os homens que nele interagem, as tecnologias e a estrutura, cuja relação constitui um sistema a partir das dimensões culturais, econômicas e sociais. Nesse sentido, a disputa por espaços liga-se ao sentido de territorialidade, termo aqui considerado em sua acepção de conjunto de ações, comportamentos de indivíduos ou grupos que tendem a afetar, influenciar ou controlar pessoas, fenômenos ou relações, combinando representações sociais e práticas espaciais.

Assim um espaço torna-se território se considerada a dimensão cultural e política. A territorialidade, conforme ensina Guattari (2007), caracteriza-se como fenômeno de origem psicológica, constituindo dimensões sociais e políticas, pois se projeta como movimento que afeta as percepções do sujeito em relação à sua posição e aos papéis desempenhados no território, este entendido como espaço de ação social de um grupo que se reconhece além dos limites ou fronteiras físicas, ou seja, a constituição do território está associada à concepção de nação, de compartilhamento de uma história.

A concepção de território assim compreendida, vincula o termo ao aspecto dialético, já que a transformação de um espaço em território é uma ação que gera uma reação: há um processo desterritorialização e reterritorialização. A desterritorialização envolve a separação do território das suas raízes sociais e culturais, enquanto na mesma perspectiva, a reterritorialização vem a ser a criação de novos vínculos em substituição aos perdidos.

João Melo, através da personagem Pedro Sanga, trabalha sob a perspectiva acima assinalada. Luanda não é mais o palco dos angolanos, é uma cidade que vive os desafios de ser um espaço dos angolanos em meio ao processo de neocolonização. A miséria e a pobreza são fatores excludentes que, somados aos problemas ainda decorrentes da guerra civil e da distopia, fazem de grande parte da população filhos sem pátria.

O conto “O elevador” é significativo porque apresenta um microcosmo no qual a presença do colonizador é ainda forte, ou seja, o próprio elevador, enquanto espaço não-angolano, reforça a desterritorialização de Pedro

Sanga: aceitar a proposta do antigo companheiro de luta pela independência é a marca da dependência e da adaptação. O espaço, tomado “como categoria de representação, como conteúdo social – portanto reconhecível extratextualmente – que se projeta no texto” (BRANDÃO, 2005, p. 214) é o lugar da opressão, ou seja, o elevador por toda sua significação já apontada anteriormente é pertencimento do outro; Pedro Sanga no esforço de reconhecer-se angolano não ocupa lugar no aparelho que vai muito além da noção de espacialidade, enquanto categoria física. A trajetória de Pedro Sanga, portanto remete à desterritorialização na medida em que o “olhar estrangeiro” para as coisas a sua volta provoca um desajuste da personagem em relação ao lugar a que pertencia.

Partindo da ideia de que território é espaço de estabilidade e organização, a ação de desterritorializar é um ato de desordem, de fragmentação para buscar encontrar novos saberes, menos instituídos, adotando uma percepção diferenciada que está pronta para descobrir novas ideias além das previstas, conforme nos ensina Guattari. O processo de desterritorializar carrega no seu bojo a reterritorialização, já que o sujeito busca um novo ajustamento que significa a proposição de uma mudança ou adaptação ao que se apresenta. Esta parece-nos ser a situação da personagem em estudo. Pedro Sanga vê o território angolano sob a ótica da horizontalidade, do compartilhamento de saberes e culturas próprias de sua terra, o elevador o conduz à perspectiva da verticalidade, praticada pelo antigo companheiro, reprodução do pensamento do colonizador. Neste sentido, julgamos pertinente trazer ao texto o pensamento de “o território, imerso em relações de dominação ou de apropriação sociedade-espaço, desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais concreta e funcional à apropriação mais subjetiva e/ou cultural simbólica (HAESBAERT, 2004, p. 95-96).

Esse aporte teórico pode servir de referência para observarmos o processo de desterritorialização verificado no conto “Os marginais”, outro elemento da análise a que nos propusemos. Escrito em 2010, publicado em 2013, o texto faz parte da obra homônima em que o autor João Melo apresenta algumas facetas da Angola contemporânea. A diegese da narrativa apresenta dois antigos companheiros da luta pela independência que se encontram 35 anos depois em Paris. Pedro Buta, o Esperança do Povo, tenta convencer Carlos Dias a voltar para Angola, agora uma terra “cheia de oportunidades”. Dias decide deixar seu país por não encontrar na pátria os ideais que motivaram a luta e tampouco acredita que uma nova geração possa vir a concretizar o sonho dos revolucionários.

As novas gerações, que se seguiram a nossa, estão aí, prontas e assanhadas para tomar nas mãos as rédeas do país. O poder vai ser assumido pelos imberbes sem qualquer passado político, que não tiveram de passar por tudo aquilo que a nossa geração passou e, além disso, alegadamente desprovidos de qualquer ideologia, como,

segundo o atual pensamento dominante, é ‘politicamente correto’, mas com mestrados e doutorados no Ocidente e que, neste momento já são os gestores dos grandes grandes grupos econômicos criados pelos antigos ‘libertadores’. Nessas circunstâncias como queres que eu regresso (MELO, 2013, p. 155-156).

O fragmento é significativo por caracterizar a condição de sujeito deslocado que não encontra lugar para os ideais da geração revolucionária na Angola contemporânea. O título “Os marginais” corrobora o afastamento espacial, já que a situação da personagem é de não inserido no espaço-tempo de seu país. A condição de marginal pode ser considerada mais fortemente no plano simbólico que no aspecto espacial se observarmos o cenário ideológico-cultural apresentado. Por outro lado, o amigo Pedro Buta “recusava-se a compreender aqueles que passavam a vida a criticar a situação do país, mas que, deliberadamente, se colocavam à margem, como se não fossem angolanos” (MELO, 2013, p.164). A condição de marginal é portanto, no entendimento da personagem, uma opção e caracteriza não pertencimento, ou a condição de quem não se sente acolhido pela própria pátria. A personagem propõe uma nova ordem, não ignora que a relação de poder é inerente a todo o processo questionado ao longo da narrativa.

O poder, para nós, não era um sonho secreto e pecaminoso. Era um destino inelutável. Uma condição para que o ‘nós’ pudesse existir de facto, em toda a sua plenitude, aventura e alegria.[...]Quando foi, então, que o ‘nós’ se cindiu, quem são os culpados por essa fratura insidiosa, que esvaziou o sonho coletivo e instaurou novamente o ‘eles’. O ‘eles’ a que te referes, com amargo e dorido acinte, somos nós, que não logramos cumprir o que anunciamos, traíndo supostamente, todos aqueles que nos acolheram com deuses em 74 (MELO, 2013, p. 164-165).

Percebemos o embate entre duas visões sobre Angola, um espaço que se torna múltiplo a partir das diferentes possibilidades de inserção no mesmo e da necessidade de convivência nem sempre pacífica entre posições ideológicas e filosóficas divergentes. As personagens sentem-se angolanos, mas a forma como se situam no espaço é distinta.

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito sente-se “em casa”. O território é sinónimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos

e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI, 2006, p.323).

Assim, não há território sem um vetor de saída, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para reterritorializar-se em outra parte. Enquanto espaço tempo-vivido, o território é sempre múltiplo, diverso e complexo, ao contrário do território unifuncional proposto pela lógica hegemônica.

As referências ao estudo do território e dos processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização enviam-nos a diversos campos cuja base encontra-se na dimensão humana da construção do espaço. O território preenche o espaço com conteúdos particulares, relacionados a construções históricas entre pessoas, organizações e Estado, ou seja, conjunto de práticas e suas expressões materiais e simbólicas, que asseguram a apropriação e a permanência em um dado espaço por determinados grupos culturais ou políticos. Dessa forma, há uma dimensão simbólica que ultrapassa a perspectiva do domínio físico, trata-se da questão identitária. O processo de esvaziamento – ainda que não definitivo – pode ser denominado desterritorialização. É importante pensarmos sobre a desterritorialização enquanto estratégia de grupos dominantes para restringir, excluir ou ainda deformar uma forma de pertencimento, seja ele físico ou simbólico.

A desterritorialização se dá sempre com uma reterritorialização, num contínuo movimento de des-re-territorialização, o primeiro é sempre um ato de abandono, de desistência; o segundo é ação de construção de território, são processos distintos mas indissociáveis, uma vez que se estabelecem numa dialética permanente que remete ainda à questão da alteridade, já que nesse permanente trabalho de tomada de espaço o eu desterritorializado remete o outro reterritorializado.

Território, como espaço social e culturalmente construído, é o lugar do eu, no caso do texto em estudo, do nós, que precisa ser ressignificado constantemente, porque o sujeito do conhecimento não permanece no mesmo lugar, seu olhar flutua por muitos lugares, próximos e remotos, presentes e pretéritos, reais e imaginários. O movimento decorrente desta situação é que obriga as personagens analisadas a se constituírem sujeitos num espaço que não percebem mais como território e assim o reconhecimento do eu, tanto no plano individual quanto coletivo, constitui-se em atitude de resistência ao etnocentrismo e valores coloniais ainda presentes na Angola contemporânea.

A literatura é uma forma de expressão do modo singular de ser e de estar no mundo do povo angolano, trazendo à luz, via texto, aspectos próprios e específicos da dinâmica cultural do país. Essa revelação configura um lugar de tensão e resistência que avança na contramão do modelo europeu. O universo

a ser desvelado mostra um país cujo desenvolvimento, sempre postergado, não permite avançar no ritmo da engrenagem econômica globalizada. A via de acesso às decisões é periférica. A consciência expressa pelos escritores angolanos contemporâneos revela muitas e distintas marcas identitárias que buscam convergir para uma face em esboço permanente, contudo, constituinte de uma realidade multifacetada cultural e etnicamente.

Os textos ficcionais dão conta do registro de quem observa criticamente o país e o analisa a partir da significação do período colonial e pós-independência, quando a intervenção estrangeira ainda é forte. A prosa se mostra bastante atenta aos entraves de uma sociedade que busca caminhos para estabelecer sua própria organização social, política e econômica. O campo ficcional permite uma releitura do passado ainda presente nas cicatrizes coloniais e, ao mesmo tempo, assentada no aqui e agora de uma Angola que se sabe única e busca esse reconhecimento em termos mundiais. Para tanto, a literatura é o espaço de luta em que a prática social e o discurso ficcional emergem imbricados no desejo de transformação.

Assim faz a personagem Pedro Buta quando afirma que é preciso “ser capaz de urdir sonhos mais modestos e realizáveis, mas profundamente dignos e úteis” (MELO, 2013, p. 165). Assim também faz Pedro Sanga quando, do alto do prédio lança semente suas entranhas sobre a Luanda na tentativa de nela reterritorializar-se, de sentir-se um filho da pátria. É também esse o intento de Carlos Dias, quando “os seus olhos estavam fixos nas águas silenciosas do Sena, que corria, modesto e ridículo, diante da imagem caudalosa do Kuanza que não lhe saía da cabeça” (MELO, 2013, p.166).

## BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. São Paul Martins Fontes, 2000.
- BONNICI, Thomas (Org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.
- BRANDÃO, Carlos. *Território & desenvolvimento: as múltiplas escalas entre o local e o global*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- CARREIRA, Shirley de Souza. Um breve olhar sobre a representação da mulher em A geração da utopia, de Pepetela. In: LARANJEIRA, José Pires; SIMÕES, Maria João; XAVIER, Lola Geraldês (Orgs.). *Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- LINS, Daniel Luís (Org.). *Cultura e subjetividades: saberes nômades*. Campinas: Papirus, 1997.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura C. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007.

MELO, João. *Filhos da pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MELO, João. *Os marginais e outros contos*. Lisboa: Caminho, 2013.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

**ENTRE SENZALA E BURAKU: O NATURALISMO E O SURGIMENTO DO DISCURSO DE DIREITOS HUMANOS NO BRASIL E NO JAPÃO NA VIRADA DO SÉCULO XX**

FROM SENZALA TO BURAKU: NATURALISM AND THE EMERGENCE OF HUMAN RIGHTS DISCOURSE IN BRAZIL AND IN JAPAN AT THE TURN OF THE TWENTIETH CENTURY

Roberto Pinheiro Machado<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho oferece uma leitura comparativa do naturalismo no Brasil e no Japão e de sua relação com o surgimento do discurso de direitos humanos nos dois países na virada do século XX. A estética naturalista engendrada por Émile Zola (1840-1902) na França em meados do século XIX foi acolhida no Brasil e no Japão em tempos de profundas transformações políticas e sociais nos dois países. Enquanto o Brasil fazia a transição do Império à República, o Japão passava da prolongada ditadura militar do período Edo (1603-1868) à nova organização produzida pela Restauração Meiji. O artigo analisa o papel do naturalismo como pivô de uma história literária que se confunde com a história do direito e da cidadania na periferia do capitalismo na virada do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Naturalismo, Aluísio Azevedo, Shimazaki Tōson

**ABSTRACT:** This article offers a comparative reading of Naturalism in Brazil and in Japan centered on its import to the emergence of human rights discourse in both countries at the turn of the twentieth century. The naturalist aesthetic developed by Émile Zola (1840-1902) in France was adopted in Brazil and in Japan in a time of profound social and political transformations in both societies. While Brazil underwent the transition from the Brazilian Empire (1822-1889) to the First Republic, Japan moved from the protracted military dictatorship of the Edo period (1603-1868) into the new political organization of the Meiji era. The article scrutinizes the role of Naturalism in Brazilian and Japanese literary histories calling attention to its relation with the rise of citizenship and human rights discourse in both countries.

**KEY WORDS:** Naturalism, Aluísio Azevedo, Shimazaki Tōson

Uma leitura comparativa do naturalismo no Brasil e no Japão demonstra sua relação com o surgimento da noção de cidadania e do discurso de direitos humanos nos dois países na virada do século XX. A estética natura-

---

<sup>1</sup> Professor Doutor, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

lista engendrada por Émile Zola (1840-1902) na França em meados do século XIX foi acolhida no Brasil e no Japão em tempos de profundas transformações políticas e sociais. Enquanto o Brasil fazia a transição do Império à República, o Japão passava da prolongada ditadura militar do período Edo (1603-1868) à nova organização política e social produzida pela Restauração Meiji. Em ambas as nações uma nova classe social de homens livres surgia, e a literatura naturalista foi, em ambos os casos, a primeira corrente literária a retratar a condição do novo indivíduo libertado da servidão. Enquanto no Brasil a publicação da obra *O mulato* (1881) de Aluísio Azevedo (1857-1913) originou a dimensão literária do movimento abolicionista, no Japão a obra *Hakai* (1906) de Shimazaki Tōson (1872-1943) abriu um debate nacional sobre a questão do preconceito sofrido pelo grupo dos *shinheimin*, os novos cidadãos liberados de uma condição de semi-servidão no início da era Meiji (1868-1912). Tomando por base os processos sócio-culturais que levaram à edição da Lei Áurea (1888) no Brasil e do Ato de Liberação (*Kaihōrei*, 1871) no Japão, este trabalho analisa a relação entre as inovações promovidas pela estética naturalista e os desenvolvimentos ocorridos no campo social e do direito.

O artigo inicia com uma análise comparativa da recepção crítica do Naturalismo nos dois países, ressaltando as fortes divergências surgidas entre aqueles que perceberam o caráter socialmente progressista do movimento, e os que apontaram sua tendência a reproduzir diferenças e preconceitos. Após uma revisão da recepção histórica do movimento em seus respectivos âmbitos nacionais, segue-se uma leitura das obras fundamentais do Naturalismo brasileiro e japonês, onde percebe-se uma forte dimensão social e de crítica à marginalização de grupos minoritários. Finalmente, o artigo sugere a inserção do Naturalismo no tratamento histórico da relação entre literatura e direitos humanos, concebendo o movimento como pivô de uma prática literária que se confunde com a história do direito e da cidadania na periferia do capitalismo na virada do século XX.

### ***A recepção crítica do Naturalismo no Brasil e no Japão***

Uma análise da recepção crítica do Naturalismo no Brasil e no Japão revela interpretações conflitivas acerca do perfil ideológico e da dimensão social do movimento. Esse forte antagonismo presente entre os críticos dos dois países traduz-se em duas percepções contrárias fundamentais: uma que afirma que em função da adoção de uma ideologia cientificista e patologizante acerca do indivíduo o Naturalismo reproduziu preconceitos e desigualdades sociais; e outra que sustenta o contrário, afirmando que o movimento promoveu a primeira manifestação no campo do romance na qual se abriu uma perspectiva

analítica real acerca dos socialmente desfavorecidos, e que teria portanto aberto caminho para um novo discurso favorável à inserção social de elementos marginalizados.

No caso do Brasil, a primeira reação contrária ao Naturalismo aparece antes mesmo do surgimento do movimento nas letras nacionais. A famosa crítica de Machado de Assis (1839-1908) a *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós (1845-1900), revela uma forte resistência ao movimento naturalista, o qual parecia não adequar-se aos gostos burgueses do próprio Machado. A atitude estranhamente agressiva do autor de *Eça de Queirós: O Primo Basílio* (1878) sugere uma discrepância entre o equívoco perceptivo e o intelectualmente aceitável.<sup>1</sup> Em tempos mais recentes, detratores do Naturalismo aparecem entre críticos como Flora Sussekind e Antônio Cândido. Em *Tal Brasil, Qual Romance?* (1984), Sussekind entendeu o Naturalismo como uma característica ideológica da literatura brasileira que ressurgia periodicamente em distintos momentos da história literária nacional com o intuito de reforçar estruturas de poder e dissimular contradições sociais. Segundo a autora, desde suas primeiras manifestações no final do século XIX o movimento reproduziu a ideologia patriarcal vigente por meio de estudos de casos clínicos nos quais se distingue uma forte patologização de formas específicas de comportamento (SUSSEKIND 1984). Em linha argumentativa distinta, mas com equivalente disposição adversativa, no artigo “De cortiço a cortiço” (1973) o crítico Antônio Cândido qualificou o Naturalismo brasileiro de imitativo ao modelo europeu, adicionando, em atitude similar à de Machado de Assis, a qualificação de “mediocre” a Aluísio Azevedo, principal romancista do movimento (CÂNDIDO 125).

Contrariamente a essas apreciações negativas, em *Resisting Boundaries – The Subject of Naturalism in Brazil* (1995), Eva Paulino Bueno considera o retrato de indivíduos submetidos a segregação e preconceito operado pelo Naturalismo não como uma representação desrespeitosa de patologias, mas como o consentimento a uma voz oferecido a esses mesmos indivíduos. Com o Naturalismo, pela primeira vez na literatura brasileira sujeitos pertencentes às camadas sociais menos favorecidas e vítimas de discriminação e opressão aparecem como protagonistas no gênero romance (BUENO 1992; 1995). A posição de Bueno é apoiada pelo crítico Rildo Cosson, que no artigo “O Naturalismo na década de 70 – O realinhamento do cânone” (2001), percebe a exclusão do Naturalismo do cânone literário brasileiro como resultado da dificuldade da elite nacional em reconhecer a verdadeira face da nação (COSSON 163).<sup>2</sup>

Tais interpretações diametralmente opostas acerca do Naturalismo sugerem o caráter ambíguo e polêmico do movimento. A falta de consenso crítico do caso brasileiro repete-se de forma quase idêntica no japonês. No Japão a história da crítica ao Naturalismo começa com a avaliação positiva de Shimamura Hōgetsu (1871-1918), um renomado acadêmico da Universidade

de Waseda e importante defensor do movimento. Em seu artigo *Bungeijō no Shizenshugi* (O Naturalismo literário, 1908), Hōgetsu percebeu o Naturalismo japonês como um desenvolvimento necessário gerado a partir do movimento europeu e afirmou a necessidade de se entender corretamente a relação entre Naturalismo e Romantismo para se chegar a uma conclusão justa acerca do primeiro.<sup>3</sup> Para Hōgetsu, o Naturalismo não deveria ser considerado como um movimento à parte do Realismo, mas sim como uma exacerbação deste. Essa exacerbação teria conduzido o Naturalismo a não satisfazer-se com a descrição da realidade e a avançar epistemologicamente até alcançar a representação da *verdade* (HŌGETSU 310).

Uma segunda avaliação do movimento apareceu em 1926 no trabalho do crítico Kimura Ki (1894-1979), agora com foco na dimensão social da literatura naturalista e em seu papel no desenvolvimento do *BurakuKaihōUndō* (Movimento de Liberação do Buraku). O *BurakuKaihōUndō* é um movimento surgido a partir da *ZenkokuSuiheisha* (Organização pela Igualdade em Toda a Nação), instituída em 1922, mas com raízes em transformações que vinham ocorrendo desde 1871, quando o governo Meiji editou o chamado *Kaihōrei* (Édito de Emancipação), uma lei que tornava os antigos *burakumin*, um grupo de indivíduos historicamente desfavorecidos, em *shinheimin*, ou novos cidadãos.<sup>4</sup> No ensaio intitulado *Suiheiburakukaihōundōtobungei* (O Movimento Suihei de Liberação do Buraku e as Artes Literárias), Kimura procede a uma análise comparativa de romances socialmente engajados, incluindo, entre outros, *Diário de um homem supérfluo* (1850), de Ivan Turgenev, e *A cabana do Pai Tomás* (1852), de Harriet Beecher Stowe. No âmbito da literatura japonesa, Kimura cita *Hakai* (1906), de Shimazaki Tōson, como uma instância literária nacional capaz de suscitar empatia por grupos marginalizados e oprimidos, notadamente os *burakumin* (KIMURA 1926: 57).<sup>5</sup> Em seu livro subsequente, *MeijiBungakuwoKataru* (Um Relato sobre a Literatura Meiji, 1934), Kimura ressalta que o Naturalismo surgiu em contextos de perseguição e opressão, enfatizando a disposição contra-hegemônica do movimento. Aqui o crítico cita novamente *Hakai*, obra que sustenta seu argumento pelo caráter socialmente progressista do Naturalismo japonês (KIMURA 1934: 76).<sup>6</sup>

Em *Nakagami, Japan: Buraku and the Writing of Ethnicity* (2011), Ann McKnight afirma que desde a década de 1930 o romance de Tōson tornou-se um importante ponto de debate entre os críticos japoneses. Uma avaliação negativa do romance surgiu na obra do crítico Hijikata Tetsu (1927-2005), que, diferentemente de Kimura Ki, possui suas próprias origens entre o grupo dos *burakumin*. Hijikata procede a uma crítica severa de *Hakai*, afirmando que o retrato do grupo apresentado na obra é distorcido e pleno de preconceitos. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o crítico passou a liderar um movimento contra a reedição do romance de Tōson (McNIGHT60).<sup>7</sup> Na mesma linha da crítica de Hijikata aparece a de Nakagami Kenji (1946-1992). Um dos

mais importantes romancistas japoneses de origem *burakumin*, Kenji ressalta a atitude derrotista do protagonista de Tōson em *Hakai*, o professor Segawa Ushimatsu, que diante do forte preconceito sofrido ao longo de sua vida opta por deixar seu país e emigrar para os Estados Unidos.

Um retorno à avaliação positiva do romance de Tōson aparece na obra do crítico, também de origem *burakumin*, Kawabata Toshifusa (b. 1933), que assumindo uma postura similar à de Shimamura Hōgetsu e Kimura Ki, caracteriza Tōson como um importante defensor da consciência social e dos direitos humanos no Japão. Em *Shimazaki Tōson no ningenkan* (A Perception da Humanidade de Shimazaki Tōson, 2006), Kawabata afirma que Tōson foi capaz de produzir obras de caráter universal, e que devemos constantemente rever as importantes questões que abordou em sua literatura diante das demandas com que nos deparamos na atualidade (KAWABATA 2006: 2). O crítico também argumentou pela existência de uma conexão direta entre *Hakai* e o surgimento do discurso de direitos humanos no Japão. Em *Hakaitojinken* (Hakaie Direitos Humanos, 2003), Kawabata cita a demanda do protagonista de *Hakai* pelo reconhecimento de sua própria humanidade como uma demanda de direitos humanos. Diante da marginalização que sofre na condição de *burakumin*, logo no início do romance Ushimatsu afirma: “Eu também sou parte da sociedade; eu também tenho o direito de viver como todos os demais.” Kawabata percebe essa afirmação como o tema principal de Tōson, e como um grito pelo reconhecimento de direitos humanos básicos (KAWABATA 2003: 7).<sup>8</sup>

Grande parte das divergências entre os críticos do Naturalismo provém da tendência do movimento a favorecer o uso da polêmica como modo discursivo.<sup>9</sup> Produzindo narrativas marcadas pela ambiguidade, o romance naturalista assume uma atitude fortemente não-panfletária, diferente da que viria a ser produzida, por exemplo, pela corrente do Realismo Socialista sob a ditadura de Stálin na União Soviética a partir da década de 1930. Distintamente de uma literatura produzida sob a ideologia de um modelo de Estado e de sociedade previamente estabelecidos, o Naturalismo assume uma dimensão social mais difusa e portanto passível de gerar distintas, e por vezes contraditórias, leituras. Veremos em seguida algumas das obras fundacionais do movimento no Brasil e no Japão, sugerindo a possibilidade de uma leitura que reconhece o papel no Naturalismo no surgimento do um discurso de direitos humanos nos dois países.

### ***O direito do indivíduo em Aluísio Azevedo e Shimazaki Tōson***

Até aqui observamos as complexidades e divergências inerentes à recepção crítica do Naturalismo no Brasil e no Japão. Agora veremos como as obras dos fundadores do Naturalismo nos dois países, Aluísio Azevedo e

ShimazakiTōson, promoveram a abertura de um novo discurso favorável ao avanço das noções de cidadania e de direito do indivíduo em suas respectivas sociedades. No que se segue, observaremos que ao passo em que Aluísio Azevedo levou a senzala à vanguarda da expressão literária nacional no Brasil, ShimazakiTōson trouxe o *buraku* ao fronte do estabelecimento literário japonês. Ambos os autores proveram uma renovação nas letras de seus países por meio do emprego de uma nova visão crítica acerca da situação de marginalização em que vivia uma parcela importante da população.

A crítica social do Naturalismo de Aluísio Azevedo aparece já em seu segundo romance, *O Mulato* (1881). A obra conta a história de Raimundo, um homem que retorna à sua cidade natal, São Luís, com o objetivo de vender as propriedades que herdara do pai e em seguida estabelecer-se no Rio de Janeiro. Raimundo chega da Europa, onde concluiu seus estudos de Direito, hospedando-se na casa de seu tio. Azevedo apresenta o protagonista como um indivíduo elegante e refinado, de pele e olhos claros, e favorecido pelas características clássicas do herói romântico. Na casa de seu tio, Raimundo começa uma relação amorosa com sua prima, Ana Rosa, mas quando pede a mão da moça ao tio recebe uma resposta negativa, sendo informado de quea recusadecorre do fato de Raimundo ser mulato, filho de pai branco com uma escrava negra. A surpresa do protagonista é enorme, tanto por não saber de sua origem, como por sua própria aparência, na qual jamais transpareceu a ascendência africana.

Azevedo procede a um retrato implacável da sociedade maranhense em todo seu preconceito e sordidez. Em uma cena que retrocede aos primeiros anos da vida do protagonista, Azevedo retrata Quitéria, a rica e racista esposa do pai de Raimundo, ordenando a tortura de Domingas, mãe do protagonista:

Estendida por terra, com os pés no tronco, cabeça raspada e mãos amarradas para trás, permanecia Domingas, completamente nua e com as partes genitais queimadas a ferro em brasa. Ao lado, o filhinho de três anos, gritava como um possesso, tentando abraçá-la, e, de cada vez que ele se aproximava da mãe, dois negros, à ordem de Quitéria, desviavam o relho das costas da escrava para dardejá-lo contra a criança. A megera, de pé, horrível, bêbada de cólera, ria-se, praguejava obscenidades, uivando nos espasmos flagrantes da cólera. Domingas, quase morta, gemia, estorcendo-se no chão. O desarranjo de suas palavras e dos seus gestos denunciava já sintomas de loucura. (AZEVEDO 53)

A crueldade de Quitéria e o sofrimento de Domingas traduzem em forma literária o projeto abolicionista em curso durante o período em que foi publicado *O Mulato*. Um ano antes da publicação da obra de Azevedo, Joaquim Nabuco (1849–1910) e José do Patrocínio (1854–1905) estabeleciam a *Socie-*

*dade Brasileira contra a Escravidão* (1880) e três anos mais tarde Nabuco publicava sua principal obra em defesa do fim do regime servil, *O Abolicionismo* (1883). *O Mulato* integra essa a mesma corrente de reivindicação do direito universal por meio do fim da escravidão, uma corrente que, vale lembrar, contava com figura de Castro Alves (1847–1871) no âmbito da poesia. Note-se que, no terreno do Naturalismo, assim como Azevedo todos os demais naturalistas brasileiros estiveram vinculados ao Abolicionismo. Talvez o caso mais emblemático seja o de Adolfo Caminha (1867 — 1897), que no Ceará defendeu a abolição a república, contribuindo para que o estado nordestino se adiantasse ao resto da nação e abolisse o trabalho servil em 1884 (BOSI 206).

Se Azevedo coloca a senzala na dianteira da expressão literária brasileira, apresentando o espaço onde Domingas é torturada como um lugar de horror e atrocidade, Shimazaki Tōson traz o *buraku* ao cânone literário japonês, mostrando o processo de alienação a que seus habitantes são submetidos. Uma cena equivalente à que retrata a tortura de Domingas em *O Mulato* aparece em *Hakai* quando o protagonista, Ushimatsu, visita seu lugar de origem. Tōson procede a uma descrição brutal dos habitantes do vilarejo submetidos à marginalização e à abjeção:

Os mais ou menos dez jovens empregados aqui como abatedores são sem dúvida *shinheimin*. Todos têm aquela aparência desagradável, com aquela cor peculiar de pele bem perceptível. Pode-se dizer que nas suas faces avermelhadas está impressa a marca do estigma. Do lado de dentro igualmente aparecem aqueles que possuem a aparência estúpida dos *shinheimin* de classe baixa. Alguns deles olham em nossa direção; outros apenas encolhem de vergonha, como se fossem criminosos confessos. (TŌSON 103)

Nessa cena, Tōson coloca o *burakumin* em um de seus espaços habituais: o abatedouro. A origem da população marginalizada nos vilarejos denominados *buraku* é incerta, mas acredita-se que a situação provenha de um tabu relativo à morte subistindo desde tempos imemoriais. Rituais de purificação presentes em formas ancestrais da religião Shintō indicam a percepção da morte como algo impuro, de onde decorreria a alienação de toda uma classe de indivíduos cujo trabalho relacionava-se com morte. Abatedores de animais, coureiros e coveiros seriam os tipos que, diante de forte marginalização, teriam formado pequenas vilas extremamente pobres, os *osburaku*, de onde o termo *burakumin*.

Em *Hakai*, Tōson retrata o preconceito sofrido por esses indivíduos de forma similar à que Azevedo faz com a marginalização do mestiço em *O Mulato*. Os protagonistas das duas obras possuem diversos aspectos em comum. Tanto Raimundo quanto Ushimatsu são indistinguíveis dos demais membros

da sociedade por seus aspectos físicos, e a alienação a que são vítimas emerge somente quando se descobre suas origens. O estigma dos dois personagens é retratado como existente em um espaço epistemológico inapreensível no campo dos sentidos, mas que se faz presente diante de um condicionamento cultural comandado pelo núcleo central de poder.

No caso de *Hakai*, Ushimatsu é um professor que esconde sua origem em função de uma promessa feita a seu pai. Sem nenhum traço físico que disponha sobre suas raízes, o protagonista passa pelo processo de formação profissional estabelecido oficialmente pelo Estado, e, não obstante presenciar contínuos atos de agressão aos *burakumin* em seu dia a dia, consegue manter seu segredo. Ushimatsu descobre-se sem saída quando a verdade não pode mais ser ocultada, e sua opção é a de emigrar.

Tanto Tōson quanto Azevedo trazem os marginalizados de suas nações à expressão literária, oferecendo pela primeira uma voz de protagonista àqueles que até então eram relegados a um plano secundário. Em seguida veremos qual a possível relação entre o conteúdo social do Naturalismo e as análises contemporâneas da literatura como função discursiva no terreno dos direitos humanos.

### ***Naturalismo e direitos humanos***

A relação entre literatura e direitos humanos recebeu duas importantes formulações nas obras de Lynn Hunt, *Inventing Human Rights: A History* (2007), e Joseph Slaughter, *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law* (2007). Hunt defende a existência de uma relação direta entre o romance enquanto forma literária e o surgimento dos direitos humanos. Essa relação teria originado com a obra de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), a qual teria ocasionado o surgimento de um processo de empatia no qual o leitor assume um sentimento humanitário por meio do engajamento com a obra literária. O romance epistolário *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761) teria sido o ponto de partida para o surgimento do sentimento que, de acordo com Hunt, conduz à consciência de direitos humanos.

Romances como *Julie* levaram os leitores a identificarem-se com personagens comuns, os quais eram, por definição, desconhecidos dos leitores. Estes passavam a sentir empatia pelos personagens, especialmente a heroína ou herói, graças ao labor da própria narrativa. Por meio do intercâmbio de cartas ficcionais romances epistolários ensinaram aos leitores nada menos que uma nova psicologia, e nesse processo assentaram as bases de uma nova ordem política e social. (HUNT 38)

A abordagem de Joseph Slaughter difere substancialmente da de Hunt. Em *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*, o autor sugere a existência de uma forte conexão entre os direitos humanos enquanto corpo legislativo e o *Bildungsroman*. Slaughter evita oferecer ao leitor uma “celebração eufórica dos direitos humanos; ou uma defesa do poder sentimental da literatura em induzir à compreensão simpatética do outro” (SLAUGHTER 6). A percepção da existência de uma “indústria de direitos humanos” (de onde o título, *Human Rights, Inc.*) leva o autor a uma crítica ao Idealismo Alemão, o qual aparece interligado à dimensão ideológica do *Bildungsroman*. Este demanda uma conformidade com valores europeus e com suas perspectivas civilizatórias, tornando-se assim um braço literário do Estado moderno. Não obstante seu possível conluio com as demandas de uma organização política onipresente, Slaughter afirma que o *Bildungsroman* também pode assumir uma posição crítica diante desse mesmo processo de formação do indivíduo dentro do Estado. Nesse caso, o romance assume a forma daquilo que o autor chama de *dissensual Bildungsroman*.

O que nos interessa aqui é notar a possibilidade de lermos o Naturalismo brasileiro e japonês sob o prisma das análises de Hunt e de Slaughter. Tanto no aspecto de suscitar a empatia do leitor com o tipo social descrito na obra, quanto no de promover uma visão crítica acerca da relação entre o indivíduo e o Estado, romances como *O Mulato* e *Hakai* realizam uma conexão importante entre literatura e direitos humanos. O que é mais, essas obras o fazem de forma inaugural no espaço específico de suas tradições literárias. Retornando à análise de Eva Paulino Bueno discutida no início deste ensaio, concordamos com a autora em que o Naturalismo foi a primeira corrente nas letras brasileiras a permitir uma voz aos marginalizados. Concordamos também com Kimura Ki, que percebeu o Naturalismo japonês como integrado a uma nova tendência de romances de cunho social surgida na segunda metade do século XIX com Turgenev e Harriet Stowe. Podemos agora sugerir que o Naturalismo no Brasil e no Japão operou de forma similar ao romance epistolário de Rousseau na Europa, promovendo uma nova forma de empatia direcionada a tipos sociais que anteriormente figuravam de forma apenas secundária no romance.

Adotando a perspectiva de Slaughter, percebemos que *O Mulato* e *Hakai* podem ser lidos também como instâncias daquilo que o autor chama *dissensual Bildungsroman*. Tanto Raimundo quanto Ushimatsu simbolizam uma crítica aos Estados nacionais aos quais estão obrigados, Estados esses que se mostram incapazes de garantir-lhes o direito à cidadania plena. Raimundo é um homem livre que se descobre constrangido a um fim trágico no âmbito de uma organização de poder que não estabelece nenhuma forma de defesa ao indivíduo socialmente estigmatizado. Ushimatsu é um sujeito cujo direito à cidadania havia sido estabelecido há algumas décadas por meio do *Kaihōrei*, mas

que encontra a impossibilidade de defesa desse direito por ausência de ação coercitiva do Estado. Os dois decretos governamentais que poderiam ou deveriam incidir sobre a condição legal de Raimundo e de Ushimatsu, isto é, a Lei Áurea (1888) e o *Kaihōrei* (1871), o fazem apenas tangencialmente. Raimundo é um homem livre, e portanto a Lei Áurea não incidirá sobre seu estado legal; Ushimatsu é um *shinheimin*, mas o *Kahōrei* não garante seu direito à cidadania.

A empatia estimulada por Azevedo e Tōson para com seus protagonistas sugere ao leitor a necessidade de uma mudança de mentalidade, ou mesmo de uma solução legal, para a injustiça e o preconceito em tela. No caso brasileiro, a Lei Áurea surgiu em 1888 como uma resposta à questão da necessidade do fim do regime servil, mas não estabeleceu nenhuma forma de defesa contra o racismo. Só em julho de 1951 o Congresso brasileiro aprovou a Lei 1.390, de autoria do então congressista da UDN, Afonso Arinos de Melo Franco (1905—1990), reconhecendo como contravenção penal qualquer prática resultante de preconceito de raça ou cor. No Direito brasileiro, no entanto, o conceito de “contravenção penal” indica um fato menos grave do que aquele que se define como “crime,” sendo passível apenas de prisão simples ou multa. A criminalização do racismo só foi estabelecida em 1988, pela Lei 7.716, de autoria do deputado do PDT Carlos Alberto Oliveira (nascido em 1941), sendo posteriormente ampliada em 1997 por proposta do deputado do PT-RS, Paulo Paim (nascido em 1950), transformando-se na Lei 9.459/97.

Se no Brasil o Naturalismo apareceu como braço literário do Abolicionismo, resultando no aprofundamento do discurso que levaria à edição da Lei Áurea, no Japão a discussão sobre a questão do *burakumin* posta em tela pelo Naturalismo de Tōson deu voz ao discurso que culminaria com a chamada *Declaração Suiheisha*, de 1922. A Declaração, que defendia os princípios de liberdade e igualdade, invocando também ideais iluministas, é considerada como a primeira declaração de direitos humanos do Japão.<sup>10</sup> Podemos observar, portanto, que o Naturalismo literário desempenhou um importante papel de conscientização e de formação de um discurso pela igualdade de direitos e pela cidadania.

O caso do Japão, no entanto, envolve complexidades ausentes do caso brasileiro. A existência de grande homogeneidade étnica no caso nipônico parece ter obstado a edição de uma lei antirracismo como a que surgiu no Brasil. Enquanto o discurso a favor da inserção dos *burakumin* na sociedade japonesa significou um avanço social, estes nunca representaram um elemento étnico distinto da maioria da população. Sendo a população japonesa formada de cerca de 98% de indivíduos considerados etnicamente japoneses, uma lei antirracismo no Japão seria virtualmente aplicável apenas a estrangeiros. As recorrentes denúncias de casos de preconceito dirigidos a estrangeiros no Japão, portanto, revelam um longo caminho a ser perseguido em busca da plena implantação de direitos humanos em solo japonês.

As demandas internacionais pela edição de uma lei antirracismo no Japão revelam, ainda mais, a atualidade do Naturalismo enquanto denúncia da marginalização e exclusão social. Uma releitura de Tōson poderia servir de alicerce para o tipo de conscientização necessária à implantação em sede de Direito interno dos direitos humanos no Japão.

Concluimos reiterando a dimensão socialmente progressista do Naturalismo enquanto gênero literário que, em seu tempo, foi capaz de estimular um novo discurso acerca do direito do indivíduo no Brasil e no Japão. Sugerimos também o caráter atual do movimento, apontando para a necessidade de sua releitura como forma de incentivo à empatia por personagens como Raimundo e Ushimatsu. O Naturalismo deve ser lido, e sua releitura deve contribuir para a manutenção e aprofundamento do discurso de direitos humanos, o qual, infelizmente, necessita renovar-se constantemente.

## Notas:

<sup>1</sup> Uma análise do ensaio de Machado de Assis à luz da internacionalização do sistema literário lusófono na segunda metade do século XIX encontra-se em João Cezar de Castro Rocha, “Machado de Assis e Eça de Queirós: Formas de Apropriação,” *Floema* — Ano VII, n. 9, p. 119-146, jan./jun. 2011. Note-se que a posição do autor no presente artigo difere da de Rocha em perceber na referida crítica de Machado de Assis o início de uma tendência verificada entre críticos brasileiros que, em assumindo uma disposição que mescla elitismo e nacionalismo, recusam-se a aceitar os aspectos desfavoráveis da realidade nacional retratados pelo Naturalismo. Nesse sentido a postura deste artigo coaduna-se com a dos críticos Eva Paulino Bueno e Rildo Cosson apresentada em seguida.

<sup>2</sup> Note-se que a análise de Cosson baseia-se justamente em uma comparação das posições assumidas por Sussekind e Bueno em relação ao Naturalismo.

<sup>3</sup> *Bungeijō no Shizenshugi* apareceu na edição de janeiro de 1908 do prestigioso periódico literário *Waseda Bungaku*. Nele Hōgetsu traças as origens do Naturalismo japonês à obra de Kosugi Tengai (1865-1952), *Hatsusugata* (1900). Tengai é descrito por Hōgetsu como um leitor ávido de Zola, e *Hatsusugata*, que conta a história de uma geisha e de seus relacionamentos com homens de distintas esferas sociais, é indicado como um precursor do Naturalismo japonês.

<sup>4</sup> O termo *burakumin* refere-se a uma categoria de indivíduos que haviam sido deixados de fora do sistema de castas instituído ao final no período Muromachi (1333-1573) denominado sistema *shi-no-ko-sho*. Estes indivíduos viviam em certo grau de isolamento, habitando vilarejos chamados *buraku*, de onde a denominação *burakumin*. Sofriam formas severas de preconceito, sendo referidos pelos termos pejorativos *eta* (muita sujeira) e *hinin* (sub-humano). O *Kaihō-rei* de 1871 proscreveu o uso de tais termos, instituindo a obrigatoriedade do emprego da palavra *shinheimin* (novo cidadão) no tratamento de tais indivíduos.

<sup>5</sup> Kimura cita a demanda de Lafcadio Hearn (1850-1904) por uma literatura capaz de promover a conscientização social, e lista os romances *Sōfuren* (1904), de Watanabe Katei (1864-1926) e *Biwauta* (1905), de Ōkura Momorō (1879-1944) juntamente com Hakai (1906), de Shimazaki Tōson, como exemplos de resposta à demanda de Hearn.

<sup>6</sup> Para um estudo mais aprofundado das análises de Kimura sobre Tōson o leitor deve remeter-se às páginas 206-210 de *Meiji Bungakuwo Kataru*. Ali, Kimura aborda a relação entre o poeta e crítico Masaoka Shiki (1867-1902) e Shimazaki Tōson por meio do ensaio de Shiki, *Tōsonto Kitō* (referindo-se ao poeta do período Edo, Takai Kitō, 1741-1789). A relação entre Tōson e Shiki observada a partir da perspectiva do método descritivo naturalista e de sua capacidade de expressar a *verdade* em termos de realidade social pode ser vista na obra de Kameda Jun'ichi, *Tōson no Hakaito Masaoka Shiki* (Hyōgoken Buraku Mondai Kenkyūjo, 1993). Note-se que, juntamente com Tōson, Kimura cita os romancistas Tayama Katai (1872-1930), Kunikida Doppo (1871-1908), Tokuda Shūsei (1872-1943), Masamune Hakuchō (1879-1962) e Mayama Seika (1878-1948), bem como os críticos Shimamura Hōgetsu e Hasegawa Tenkei (1876-1940), como sendo os principais representantes do Naturalismo japonês.

<sup>7</sup> A crítica de Hijikata a *Hakai* possui forte semelhança com a de James Baldwin (1924–1987) a *A cabana do Pai Tomás* (1852). Coincidentemente, Baldwin é um crítico Afro-Americano que, assim como Hijikata, procede a uma crítica efetuada a partir de uma perspectiva interna em relação ao grupo minoritário retratado nas obras em questão. A análise de Baldwin aparece no ensaio de 1949 “Everybody’s Protest Novel”, publicado no volume *Notes of a Native Son* (Beacon Press, 1955).

<sup>8</sup> Kawabata Toshifusa é um dos mais importantes estudiosos japoneses da relação entre literatura e direitos humanos. Entre suas obras figuram *Hakaito sono shūhen: buraku mondai shōsetsukenkyū* (*Hakai* e seu Entorno: Estudos sobre o Romance e a Questão Burakumin, 1984); *Hakai no yomikata* (Como Ler *Hakai*, 1993); *Kindaibungakunimirujinkenkan* (Literatura Moderna e Direitos Humanos, 1995); and *Hakaitojinken* (*Hakaie* Direitos Humanos, 2003).

<sup>9</sup> Para uma análise do uso da polêmica no movimento naturalista ver Ira Wells, *Fighting Words: Polemics and Social Change in Literary Naturalism* (2013), onde o autor analisa a obra de naturalistas norte-americanos como Frank Norris (1870-1902) e Richard Wright (1908-1960), demonstrando se a polêmica o impulso primordial e a própria essência dessa vertente do Naturalismo.

<sup>10</sup> Vale notar que a ideia geral de uma defesa dos direitos humanos no Japão, no entanto, inicia-se na década de 1880, quando o jornalista, cientista político e congressista Nakae Chōmin (1847-1901) demandou publicamente o reconhecimento de direitos humanos aos *shinheimin* (Neary 39, 236; Leaman 428).

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSSON, René. *Burakumin and Shimazaki Tōson’s Hakai: Images of Discrimination in Modern Japanese Literature*. Lund: Department of East Asian Languages, Lund University, 2000.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.
- BOSI, Alfredo (1970). *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BOURDAGHS, Michael. The Disease of Nationalism, the Empire of Hygiene: Reading *Broken Commandment*. *Positions* 6 (3): 637-73, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Dawn that Never Comes: Shimazaki Tōson and Japanese Nationalism*. New York: Columbia University Press, 2003.
- BUENO, Eva Paulino. Brazilian Naturalism and the Politics of Origin. *MLN* 107.2: 363-95, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Resisting Boundaries - the Subject of Naturalism in Brazil*. New York: Garland Publications, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio. “De cortiço a cortiço.” In *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 123-152, 1995.
- CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme: étude d’un mouvement littéraire international*. Paris: Presses universitaires de France, 1982.
- COSSON Rildo. O Naturalismo na década de 70 – O realinhamento do cânone. *Organon*, v. 15, n. 30-31, 161-170, 2001.
- CONDOURIOTIS, Eleni and Goodlad, Lauren M. E. “Comparative Human Rights: Literature, Art, Politics.” *Journal of Human Rights*, 9:121-126, 2010.
- ENDOH, Toake. *Exporting Japan: Politics of Emigration to Latin America*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

- ESTRAMANHO DE ALMEIDA, Rodrigo. *A Realidade da Ficção: Ambiguidades Literárias e Sociais em O Mulato de Aluísio Azevedo*. São Paulo: Alameda, 2013.
- FARIA, João Roberto. “Zola et le naturalismethéâtral au Brésil.” *Excavatio*, Edmonton (Alberta, Canada), v. 20, n. 1-2, p. 258-273, 2005.
- FOWLER, Edward. The Buraku in Modern Japanese Literature: Texts and Contexts. Michael Weiner, ed. *Race, Ethnicity and Migration in Modern Japan: Indigenous and Colonial Others*. Routledge-Curzon, 2004, 21-59.
- HILL, Christopher L. The Travels of Naturalism and the Challenges of a World Literary History. *Literature Compass* 6/6: 1198–1210, 2009.
- HÖGETSU, Shimamura. “Bungei-jō no shizenshugi.” In *Kindaibungakuhyorontaikei*, vol 3, ed. Yoshida Seiichi and Wada Kingo. Tokyo: Kadokawa Shoten, 1972, p. 295-324.
- HUNT, Lynn. *Inventing Human Rights: A History*. New York: W. W. Norton, 2008.
- IKARI, Akira. The Method of Naturalist Literature – Tokuda Shūsei in Perspective. *Hirosaki Daigaku Jinbun Shakai*, 36, 1959, pp. 68-86.
- KAWABATA, Toshifusa. *Hakai to Jinken*. Kyoto: Bunrikaku, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Shimazaki Tōson no Ningen Kan*. Tokyo: Shin Nihon Shupansha, 2006.
- KIMURA, Ki. Suiheiburakukaihō undō to bungei, in *Bungei Tōzai Nanboku*. Tokyo: Shinchosha, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Meiji Bungaku wo Kataru*. Tokyo: Rakurō Shoin, 1934.
- KITAGAWA, Tetsuo. *Saikō Mankichi to burakumondai*. Tokyo: Nami Shobō, 1975.
- KŌJIN, Karatani. *The Origins of Modern Japanese Literature*. New York: Duke University Press, 1993.
- LEVY, Indra. *Sirens of the Western Shore: The Westernesque Femme Fatale, Translation, and Vernacular Style in Modern Japanese Literature*. New York: Columbia University Press, 2006.
- MACHADO DE ASSIS. Eça de Queirós: O Primo Basílio, in *Obras Completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.
- McNIGHT, Anne. *Nakagami, Japan: Buraku and the Writing of Ethnicity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/Banco Sudameris, 1988.
- MORRIS, Mark. Passing: Paradoxes of Alterity in *The Broken Commandment*. In Rachael Hutchinson and Mark William, *Representing the Other in Modern Japanese Literature: A Critical Approach*. London: Routledge, 2006, 127-146.
- NAFF, William E. *The Kiso Road: The Life and Times of Shimazaki Tōson*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011.

- NEARY, Ian. *Political Protest and Social Control in Pre-war Japan: The Origins of Buraku Liberation*. New York: Humanities Press International, 1989.
- SLAUGHTER, Joseph. *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*. Fordham University Press, 2007.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SUZUKI, Tomi. *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*. Stanford University Press, 1997.
- TOMASI, Massimiliano. The Rise of a New Poetic Form: The Role of Shimamura Hōgetsu in the Creation of Modern Japanese Poetry, in *Japan Review* 19: 107-132, 2007.
- TŌSON, Shimazaki. *Gendai Bunken Taikei, 13 Shimazaki Tōson 1*. Tokyo: Chikuma Shobō, 1968.
- WADA, Kingo. *Byōsha no jidai hitotsu no shizenshugibungakuron*. Sapporo: Hokkaido Daigaku Toshokan, 1975.
- WATANABE, Kimio. *Kindaibungaku to hisabetsuburaku*. Tokyo: Akashi Shoten, 1993.
- WATANABE, Naomi. *Nakagami Kenji Ron: Itoshisanitsuite*. Tokyo: Kawade Shobō, 1996.
- WELLS, Ira. *Fighting Words: Polemics and Social Change in Literary Naturalism*. The University of Alabama Press, 2013.
- WERNEK SODRÉ, Nelson. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

## **BREVES NOTAS SOBRE A IMPORTÂNCIA DO CORPO EM O REINO DE GONÇALO M. TAVARES**

### **BREVES NOTAS SOBRE LA IMPORTANCIA DEL CUERPO EN EL REINO DE GONÇALO M. TAVARES**

Sandra Beatriz Salenave de Brito<sup>1\*</sup>

**RESUMO:** Gonçalo M. Tavares reflete sobre a constituição do ser humano, segundo a dicotomia entre a consciência e a inconsciência, a razão e a emoção, a identidade e a alteridade, o desejo e a moral, a saúde e a loucura, a liberdade e a prisão, a natureza e a tecnologia, a dominação e a opressão. As personagens vivem situações variadas que evidenciam a importância do corpo como modo de apropriação do mundo, seja pela percepção sensorial, como um instrumento de trabalho; ou um território a ser descoberto e ocupado por si mesmo. Todos estes elementos estão no espaço da guerra compondo uma identidade individual e coletiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** corpo, trajetória, guerra.

**RESUMEN:** Gonçalo M. Tavares reflexiona sobre la constitución del ser humano, según la dicotomía entre la consciencia y la inconsciencia, la razón y la emoción, la identidad y la alteridad, el deseo y la moral, la salud y la locura, la libertad y la prisión, la naturaleza y la tecnología, la dominación y la opresión. Los personajes viven situaciones variadas que evidencian la importancia del cuerpo como modo de apropiación del mundo, sea por la percepción sensorial, como un instrumento de trabajo; o un territorio a ser descubierto y ocupado por sí mismo. Todos esos elementos están en el espacio de guerra componiendo una identidad individual y colectiva.

**PALAVRAS-CLAVE:** cuerpo, trayectoria, guerra.

Este trabalho concentra-se na tetralogia tavariana intitulada *O Reino*, também conhecida como livros pretos, composta por: *Um Homem Klaus Klump* (2007), *A máquina de Joseph Walser* (2010), *Jerusalém* (2011) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2008). A história se passa em um tempo e espaços indefinidos, como possível de acontecer em qualquer lugar, a qualquer momento.

Podemos salientar três aspectos relevantes para o delineamento da multiplicidade da natureza humana: a importância da constituição físico-corporal, a relação das ações com a associação da mente e sua (in)consciência e a sua relação com a alteridade.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O corpo é um elemento em evidência desde o início, motivo que fez com que Klaus e Johana se encontrassem: “Klaus é um homem alto. Conheceu Johana porque ela olhou por cima de uma sebe verdíssima e olhou por cima de uma Primavera ainda mais verde que a sebe.” (TAVARES, 2007, p.14). Assim como cada um é percebido de imediato por sua constituição física, o olhar é o responsável pelo registro da observação, uma associação indissolúvel. Johana não podia deixar de perceber a altura de Klaus desde o instante que ele se tornou sujeito de sua percepção ocular.

Logo nas primeiras páginas da obra, Johana está saindo de um velório e decide entrar em um bar para tomar um copo de vinho. Entretanto, os homens que ocupam aquele território e estão assistindo a um jogo não consideram adequada a sua presença feminina, gênero constituinte de seu corpo: “Baixou os olhos, pediu um copo de vinho, às mulheres não damos vinho disse o homem, rude, não se interrompem homens quando eles cantam o hino.” (TAVARES, 2007, p. 8)

E assim que a guerra se instaura, ser mulher passa a significar ser a propriedade abandonada que deve ser desbravada pelos adversários, “os homens que são mais fortes violam as mulheres que ficaram para trás, as mulheres dos inimigos que fugiam.” (TAVARES, 2007, p. 9). E o ato acontece no meio da rua, na frente de todos, ou com a invasão de sua própria casa levando a sua dignidade junto com os seus pertences. Johana não é poupada, e o seu namorado Klaus torna-se um combatente, escondido na mata.

Mas nem todas as mulheres tornam-se passivas diante da força física masculina. Algumas combatem com a força da estratégia e da inteligência, e encontram maneiras de driblar essa subjugação. Herthe foi quem melhor usou o seu corpo para obter vantagens, valendo-se da sedução, entregava os combatentes aos militares e conseguia benefícios para si e para a sua família. “Ninguém escapa à lógica econômica. Os ganhos, as perdas, o lucro. Poderá a tua moeda ser estranha – o teu corpo, por exemplo – mas é moeda: utensílio de troca” (TAVARES, 2007, p. 82)

O corpo engloba a constituição física, os pensamentos, os sentimentos, e a partir da decisão de se envolver com a guerra, toda a sua trajetória é modificada. Klaus se torna um homem frio, egoísta e preocupado apenas com o seu benefício e todo este processo está estampado em seu corpo: “Os lábios escureceram ao mesmo ritmo que o interior do corpo, dizia Klaus, quase invertido.” (TAVARES, 2007, p.61).

Um agravante para o embrutecimento de Klaus foi o seu tempo na prisão, foi mais um opositor entregue por Herthe. Não é somente o cavalo que se deteriora lentamente no meio da rua. Na cela, Klaus também foi estuprado, depois mutilou o olho do seu próprio pai, talvez por ainda lutar pelo próprio ponto de vista, tornou-se um fugitivo, o assassino do seu estuprador.

A penitenciária de Klaus, assim como o hospício de Mylia (no terceiro volume), representam as práticas disciplinares que visam a docilização dos corpos, que devem se tornar submissos, manipuláveis, treinados a obedecer (FOUCAULT, 2008). É o poder disciplinar das instituições sociais que vigiam o comportamento pessoal em prol do poder político, econômico ou ideológico. Em ambas situações estão presentes a privação da liberdade, a rigidez na disciplina, o estabelecimento da hierarquia, as coerções e sanções que se estabelecem a partir da vigilância sobre o outro. E Mylia, que passa pelos dois regimes observa as semelhanças nos horários, nas regras, no desejo de dominar os pensamentos dos detidos, nem consigo mesma se sente livre.

Mas por fim, estes dois protagonistas reagem a este processo de dominação e percorrem caminhos que antes não atingiriam. Klaus inverte os seus valores e se torna o herdeiro de um patrimônio reconhecido, orgulhoso por gerenciá-lo. Já Mylia sobrevive a sua dor, vivendo o seu milagre não explicado pela medicina, presa novamente, agora em uma penitenciária, pagando por muitos anos por um crime que não cometeu. A sua vitória não é sobre si nem sobre o outro, mas sobre a morte.

Tavares esclarece que seus “livros pretos” não retratam a descrença na humanidade, mas salienta a importância de estudar o homem em circunstâncias extremas, pois neste contexto a reação humana pode ser inesperada. (VICTOR, 2010). E o ser mais adaptável é o que mantém a sobrevivência da espécie. Em tempos de guerra, “a brutalidade instalou-se e já não magoa ninguém” (TAVARES, 2007, p. 48), visto que “já não existiam paixões com prestígio a não ser o pensamento em vingar-se.” (Idem, p. 25). A realidade em contextos limites (des)estrutura o ser humano.

Estas ideias vão ao encontro da visão freudiana que “apresenta a paisagem da nossa cultura como marcada pela violência, por um impulso incontrolável de agressão que põe por água abaixo a visão humanista e iluminista do homem racional como o centro do mundo e do coroamento da natureza. Segundo Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo introdutório ao livro *O mal estar da cultura* de Sigmund Freud “A cultura ou a sublime guerra entre amor e morte”, “o homem freudiano não carrega coroa alguma; ele na verdade carrega essa natureza dentro de si e nunca poderá dominá-la.” (FREUD, 2012, p.34)

Nietzsche (2009), nega a polarização entre “o bem e o mal”, pois ambos contribuem para o desenvolvimento humano, sendo um equívoco conceituar o bem como algo positivo e cultivado e o mal como negativo e reprimido. O filósofo alemão alerta para a necessidade de saber utilizar, de maneira mais adequada ao convívio, essas duas forças existentes: “O sentido de toda a cultura é justamente domesticar a besta humana para fazer um animal pacato e civilizado.” (2009, p. 45).

Pacato, civilizado e apático, talvez como o protagonista da segunda obra: Joseph Walser? Alheio a tudo, não enfrenta a realidade, sempre que se

sente acuado refugia-se em seu mundo particular, universo da sua coleção, composta por mais de cinquenta prateleiras com objetos catalogados e etiquetados, todos com menos de dez centímetros de altura, largura ou comprimento, sem nenhuma utilidade, mas com grande valor afetivo. É uma fixação que o leva para o estado de calma, fazendo com que ele se agarre “aos seus objetos e obtenha a felicidade a partir de uma relação afetiva com eles.” (FREUD, 2010, p. 73).

Nada era capaz de provocar-lhe uma reação, nem a humilhação dos colegas de trabalho, a traição da mulher, a perda do dedo, não exterioriza as suas emoções, com exceção da auto-piedade hospital logo após a perda do dedo. Apesar de tudo, com exceção da desconfiança do revolucionário Fluzst, cultiva a imagem de um homem honesto, tranquilo, bom funcionário, bom marido, talvez um pouco estranho, que cumpre com as regras sociais. Nem mesmo a guerra é capaz de mudar a sua rotina. É como se Joseph não sentisse, ou recolhesse todos os seus impulsos de resposta dentro de si, uma apatia que reprime diversos conflitos.

O protagonista demonstra-se absorto, ouvia muito, falava pouco. Só se concentrava no exterior quando lidava com a sua perigosa máquina, não se orgulhava de si mesmo, mas sentia-se importante por ter o potencial adequado para poder manipulá-la: “*Atenção exacta* era aquilo que era necessário para quem trabalhava com aquela máquina.” (TAVARES, 2010, p. 19)

Apesar de idolatrar o seu instrumento de trabalho a ponto de conferir-lhe uma superioridade para além de tudo que o humano seria capaz, esquecendo-se, inclusive, de que a máquina era uma criação humana, percebia a sua periculosidade: “Joseph Walser amava a sua máquina, mas sabia que esta o odiava, a ele, humano, de tal modo que não o largava de vista; a máquina observava-o constantemente, à procura de uma falha, à espera de uma falha.” (TAVARES, 2010, p. 21). A máquina recebe uma soberania prosopopeica, como uma deusa que observa e pune.

Ele próprio se confundia com a máquina, com os seus gestos determinados, repetidos e constantes. É difícil para ele separar-se dela. “Em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar confundem-se com o bater cardíaco, pois ambos os ‘órgãos’ estão em pleno funcionamento, em plena excitação, e encostados um ao outro misturam-se.” (TAVARES, 2010, p. 53)

Para Walser, é ela a responsável pela sua racionalidade centrada a qualquer custo, pois o seu trabalho lhe traz o equilíbrio que o impede de reações fora do controle, eliminando o seu lado desconhecido ou mau, “aquilo que o salvava, dia após dia, de ser uma outra pessoa, eventualmente o seu negativo, o negativo do Homem que ele era para si próprio; salvava-o essa máquina de porventura ser um vagabundo.” (TAVARES, 2010, p. 21)

Mas este cenário muda, quando no acidente a máquina decepa-lhe o dedo. Sente-se inferior, culpado, pois por um descuido seu precisa ser afastado.

do, “a máquina era de manipulação difícil, naquelas condições ele não estava à altura das exigências.” (TAVARES, 2010, p. 85)

Sente pela máquina o ciúme que não aparece ao descobrir que Margha o trai com o seu encarregado, apesar da confirmação de ambos, tudo segue como se nada estivesse acontecendo, mas ao ver a sua máquina sendo manipulada por outro funcionário, “existiu nele aquilo que se poderá chamar, de modo objetivo, ciúmes, mas estes evidentemente não envolviam instintos afectivos vulgares. Existiam em Walser, sim: ciúmes racionais.” (TAVARES, 2010, p. 85)

Joseph não se deixava levar por sentimentos, não odiava nem era odiado, não praticava maldades, mas também não estabelecia vínculos de amizade e de amor. Apenas por sua máquina e por sua coleção demonstrava afeição, como se esses objetos fossem responsáveis por sua diferença enquanto sujeito.

Ele tenta não pensar sobre a guerra, não ver, não ouvir nada relativo a ela, na verdade, até se alegra porque “a sua coleção secreta continuava a crescer, e agora, depois de alguns tanques e outras máquinas militares entrarem na cidade, a sua coleção tinha mais possibilidades de se tornar incomum.” (TAVARES, 2010, p. 31). Essa era a única característica que lhe preocupa, ser diferente e, de certa forma, o é.

Um dia, ao passar pela rua, observa um cadáver. Um desconhecido que já tivera os seus sapatos furtados. Não julgou o ladrão, o morto não precisaria mais de objetos, mas reparou por algum tempo que suas mãos estavam completas e limpas. Se pudesse, trocava a mão direita do morto com a sua. Mas o seu raciocínio foi interrompido ao perceber as características da fivela metálica do cinto que o outro carregava. Neste momento, não poupou esforços para se apoderar do objeto, solicitou ajuda de um militar para conseguir arrancar a peça e ficou extasiado ao registrá-la minuciosamente em sua coleção. Contudo, o dedo fora a sua maior perda, um objeto não metálico, que em que nenhuma de suas dimensões ultrapassava dez centímetros e que tinha grande utilidade, tanto física, quanto emocional e psicológica.

Na guerra, tudo é difuso e insólito. A fuga da realidade perpassa todas as obras da tetralogia, tendo seu apogeu em *Jerusalém*, ápice da descrição recorrente de pequenas manias, obsessões, até exemplos mais elevados de insanidade. O terceiro livro da série, intensifica os estudos sobre alterações no corpo, seja a doença física ou mental.

Assim como os outros livros, *Jerusalém* evidencia a dualidade entre o individualismo e a necessidade do outro. Cada personagem é independente, mas necessita de alguém que lhe faça sentir-se seguro. É Mylia quem declara: “Ajo para mim, atuo como se vivesse em frente ao espelho. Egoísmo, ou afinal, boa economia dos impulsos.” (TAVARES, 2011, p.12).

Mas diante do perigo, ela chama Ernst, que, por sua vez, desiste do suicídio. Hannah cuida de Hinnerk, mas também não tem quem cuide de si

mesma. Ou ainda, o doutor Busbeck, que investe anos em seu estudo tentando compreender a mente humana e suas conseqüências trágicas, mas acaba completamente sozinho no final da narrativa, sem entender a si próprio, a ex-mulher, seu filho adotivo, tendo o seu trabalho considerado irrelevante, descabido e inútil.

Em *Jerusalém*, a guerra já está concluída, mas deixou terríveis marcas nos sobreviventes, Theodor, famoso psiquiatra, mesmo conhecendo os comportamentos de uma mente que fugia aos padrões de normalidade, resolveu se casar com sua ex-paciente Mylia. No oitavo ano de casamento, ela ficou mais agressiva e foi internada.

Theodor Busbeck teorizou muito sobre o lado negativo das nações, dos seres humanos, mas não deixa de exercer seu poder ao aniquilar Mylia, a jovem esquizofrênica com quem casou por sua livre vontade, e que já sabia que trazia o descontrole junto com sua doença. Sua teoria médica se opunha a sua história individual, há uma grande distância entre sua história acadêmica e existencial.

É a única obra da tetralogia em que a narrativa não é feita de maneira linear, mas a sequência está presente nas ações das personagens, visto que todos estão a procurar algo durante a madrugada. Mylia procura uma igreja, Ernst procura Mylia, Theodor procura uma prostituta, Hannah procura clientes, Hinnerk procura o cliente de Hannah, Kaas procura pelo pai. Todos enfrentam a noite fria e escura, algo indefinido ou inconsciente. Busca-se o outro e a si mesmo.

A aspiração pela felicidade é egoísta, mas está em contato com a aspiração pela união com a comunidade que é altruísta. A cultura restringe, põe regras nas ações individuais, é a ética que rege os seres humanos entre si. (...) é assim que os dois processos de desenvolvimento, o individual e o cultural, têm de se hostilizar e disputar o terreno um do outro. (FREUD, 2012, p. 176)

Segundo Freud (2012), a consciência moral (criada pela renúncia aos impulsos), vigia e julga os atos e intenções do eu, exerce uma atividade censora, renúncia aos impulsos, sentimento de culpa. Mas e quando essa consciência foi deturpada pelos horrores extremos vividos numa situação de guerra, como foi o caso do ex-militar Hinnerk Obst? “Com frequência, o mal não é de modo algum aquilo que é prejudicial ou perigoso para o eu, mas, ao contrário, também algo que ele deseja e lhe dá prazer.” (FREUD, 2012, p.145). Hinnerk já apresenta apenas um dos motores em funcionamento, o “do bem” já entrara em colapso há muito tempo. Representa a cultura que animaliza o homem,

pois as marcas da guerra ficaram no seu corpo e na sua mente.

Hinnerk é a personificação dos resultados da guerra, o homem das olheiras profundas, que vive com medo constante, em estado de alerta para reagir a qualquer indício, conhecido como “o homem” por onde passa, por sua cara de assassino. Sempre armado, ficava dias e dias treinando a pontaria, caso necessitasse. Levava uma rotina fixa, evitando o imprevisto. Mas sabia que a sua agressividade estava a aumentar. É quando Kaas cruza o seu caminho, sente um alívio muito grande ao matá-lo, sem evidenciar qualquer julgamento moral, muito menos sentimento de culpa.

Kaas era o filme deficiente de Mylia com Ernst, concebido em adultério dentro do hospício, herdando do pai biológico todas as suas deficiências físicas, estrutura frágil dos membros inferiores e dificuldade na fala. Um menino de doze anos foi presa fácil para o homem que trazia consigo a raiva de anos acumulada. Seu único contato com o mundo é Hannah, que lhe visita e o sustenta.

Segundo Freud (2012), o sofrimento evolui através de três estágios, a partir do próprio corpo, que, destinado à ruína e à dissolução; tendo a dor e o medo como sinais de alarme em oposição ao mundo externo, que pode exercer sua força sobre os indivíduos, de forma implacável e destrutiva, ou ainda surgir das relações com os outros. Tanto Mylia, quanto Hinnerk passam por todas as fases descritas, ela com sua dor constante, suas atitudes imprevistas e descontroladas, seu isolamento e sua tentativa de voltar a viver depois do Georg Rosenberg, mas acaba retornando à clausura. Ele, com seu medo paranoico, o seu mundo pós-guerra e o pavor que provoca nas pessoas que o veem, como um Frankenstein contemporâneo. As deficiências de Kaas, de Ernst e de Hinnerk despertam a piedade ou o horror.

E foi por se sentir acolhido por Mylia e Ernst que Hinnerk cedeu a sua arma como brinquedo para agradar os novos amigos. O resultado acabou sendo a sua morte, a fuga de Ernst e a nova punição de Mylia. Seligmann-Silva salienta que há dois princípios em conflito, “existem dois autores principais, ou seja, não apenas Eros - o amor-, mas também Tântos a morte.” (apud FREUD, 2012, p.36) Assim, “uma parcela do impulso se volta contra o mundo exterior e então se mostra como um impulso de agressão e destruição” (idem, p. 137)

E Theodor acaba, assim como Johana, solitário no mundo, lutando entre lembrar e esquecer, encurralado entre o antes e o depois, em um lugar que mais nada faz sentido, soterrado pela trajetória que não leva a lugar nenhum. “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita.” (TAVARES, 2011, p.154)

É a única obra que busca o lado espiritual do ser humano, inclusive o renomado Doutor Busbeck defende a religiosidade como co-responsável pela saúde humana. “O homem saudável quer encontrar Deus, dizia Theodor Bus-

beck de modo mais directo.” (TAVARES, 2008, p. 56) Alguns colegas consideravam que falar de Deus no meio médico era uma heresia, mas ele chegava a ser radical: “um homem que não procure Deus é louco. E um louco deve ser tratado.” (TAVARES, 2011, p. 56)

A última obra da tetralogia, *Aprender a rezar na Era da Técnica*, inicia com o pai de Lenz, Friedrich Buchmann, levando o caçula para o quarto da empregada, onde ele deve ter a primeira relação sexual com ela na sua frente. Lenz não apenas obedece o pai sem questionar, tem por ele um sentimento de veneração, quer que o genitor sempre se orgulhe dele, mesmo depois de morto, quer ser uma cópia sua e busca essa semelhança constantemente até o último suspiro. E esse rito de iniciação vai perturbar toda a sua vida sexual, com a necessidade constante de ser visto durante o ato.

Freud (2012) mostra que a cultura pode encobrir o impulso humano, mas ele permanece lá, perceptível e o conflito entre a cultura e o instinto é que leva a reflexão do que pode ou não ser feito segundo uma aceitação social. No caso de Lenz, foi a cultura ensinada pelo pai de que o correto era exibir-se não esconder-se nessas situações, intensificando no menino, que depois torna-se homem, este desejo que cede a todos os impulsos sem retalhações, até causar a morte da esposa e do mendigo.

A figura do pai é bastante problemática ao longo da narrativa. Thomas Busbeck sempre preocupado com a superioridade da família, não aceitava que Theodor assumisse um filho deficiente que não era seu. Theodor não oscila em deixar o filho sozinho em casa durante a madrugada para realizar os seus desejos sexuais. Também sente-se enfadado quando lhe noticiam a morte de Thomas. Em Klaus, há um complexo de Édipo mal resolvido, ao atacar o pai com um caco de vidro, quando este morre, assume os negócios herdados para a alegria de sua mãe. Assim seguem-se os vínculos problemáticos entre pais e filhos. De acordo com Márcio Seligmann-Silva, “tal fato cultural é a face filogenética do que ocorre com cada um de nós pelo complexo de Édipo, no qual o assassinato é simbólico, mas não menos traumático nem menos estruturante de nossa vida anímica.” (FREUD, 2012, p. 36)

Em época de paz, a luta do médico cirurgião Lenzé perceber o corpo como um mapa e a arma de defesa é o cérebro. Joseph tem um dedo a menos, e Lenz acredita ter um dedo extra, invisível, que o auxilia a salvar vidas, com o bisturi a invadir os corpos para restabelecer a ordem perdida na luta contra a doença anárquica, o mal funcionamento do corpo como uma imoralidade, com metodologia própria e instrumentos específicos. O corpo realizava a explosão e o doutor Buchmann intervia com a exatidão, com a técnica.

Ter a vida e a morte nas suas mãos lhe dava prazer, estava vivo, era rico e forte, essa era a sua competência, por isso, não gostava quando lhe agradeciam pela bondade. Ele não era um homem bom, gostava de humilhar mulhe-

res, prostitutas, adolescentes e pedintes. É a tendência do ser humano ao mal, à agressão e à destruição como explica Freud (2012). O homem era guiado pela razão, pela força e pela vontade. Ele tratava os pacientes como estatísticas, sem nenhuma compaixão.

Lenz gostava de humilhar pedintes. Tinha um ritual em que chamava-o para sentar-se à mesa, lia para ele as notícias, oferecia-lhe dinheiro e comida, mas antes ele precisava cantar o hino e observar o médico tendo relações sexuais com sua esposa.

Ele não demonstra emoções pelas pessoas, mas assim como Joseph, uma coisa tem um valor inestimável para o cirurgião: a biblioteca do pai. Essa deixa de ser um objeto, se humaniza como a figura do próprio genitor, sua herança, sua última marca presente. Sentimento avesso ao que depende aos seres humanos. Ignora sua esposa, que é incapaz de lhe desobedecer, e acatou a sua decisão de não ter filhos, pois Lenz queria “estancar a produção dos fracos.” (TAVARES, 2008, p.84) Por ele o Reino iria terminar ali. Talvez aqui se encontre o niilismo tauriano, pois nenhuma obra da tetralogia defende a continuação da espécie. A única criança que nasce é Kaas, que dá sequência às deficiências de seus genitores e morre ainda na puberdade. Lenz, assim como Joseph, e outros personagens do *Reino* não cria vínculos, pois “a proteção mais imediata contra o sofrimento que pode resultar das ações humanas é a solidão voluntária, o distanciamento em relação aos outros.” (FREUD, 2012, p.65)

Depois de inúmeros episódios que direcionam a sua ascensão, como a inserção na política, a morte do irmão, o reconhecimento de seu prestígio, Lenz descobre que tem um tumor no cérebro, e percebe que calculara errado, não sabia lidar com a fraqueza, com o sofrimento, e cabe a Julia resolver os últimos detalhes de sua vida.

Nem para se suicidar Lenz tem força, a mão que operara tantas cabeças e estourara duas a bala, percebe que seu dedo fraco já não consegue disparar. Por fim, já não controla mais nenhum de seus sentidos, morre entregue a doença, espectador, vendo televisão e sem aprender a rezar.

Por tudo que foi tratado neste estudo, percebemos que a obra analisada abre-se para repensar o ser humano a partir de seu contexto social, político, estético, econômico, ideológico e histórico. A tetralogia nos possibilita a reflexão sobre a realidade e sobre os indivíduos, sem reduzir a complexidade dos fatos, em que a verdade e a moral possuem uma visão dúbia e multiforme, no pós-guerra, alicerçado na industrialização e no individualismo.

A tetralogia tauriana pressupõe o estudo da dicotomia entre o homem e a mulher, o protagonista e o antagonista, o tempo e o espaço, a história e a geografia, a linguagem e o silêncio, o eu e o outro, a força e a submissão, a racionalidade e a loucura. Não há uma única escolha, e sim a oscilação entre os opostos. A neutralidade é inconcebível e o *Reino* realiza uma reflexão

abrangente a partir da realidade de violência vivenciada através da corporeidade, expressa nos pensamentos, sentimentos e ações das personagens, que ora se aproximam, ora se afastam, como representantes de seu individualismo recorrente ou não na coletividade.

## BIBLIOGRAFIA

- BRITO, Sandra Beatriz Salenave de Brito. Algumas notas sobre o processo criativo de Gonçalo M. Tavares; *Nau Literária*. Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 272- 284.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. 35ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Metapsicologia freudiana, volume3: narcisismo, pulsão, recalque e inconsciente*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Freud e o inconsciente*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. 3ª ed. Coleção grandes obras do pensamento universal. São Paulo: Editora Escala, 2009.
- TAVARES, Gonçalo M. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Jerusalém*. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Aprender a rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VICTOR, Fábio. Entrevista de Gonçalo M. Tavares a Folha de São Paulo. Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil em 17/07/2010. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml> acesso em 20/08/2013.

## O GAÚCHO EM CARNE, TINTA E BRONZE EL GAUCHO EN CARNE, TINTA Y BRONCE

Tiago Pedruzzi<sup>1</sup>

**RESUMO:** O trabalho tem como escopo uma aproximação da representação do gaúcho na literatura e a sua posterior transposição aos monumentos da cidade de Porto Alegre. A apresentação do gaúcho se dá na literatura brasileira no século XIX e, assim, temos seu ingresso no mundo urbano. No entanto, sua expressão estatutária ocorre no Rio Grande do Sul, mais particularmente na sua capital, Porto Alegre, a partir do século XX, demonstrando certo descompasso entre a representação literária e a representação laudatória ou memorialística emanada dos conjuntos escultóricos da urbe. É sabido que existe farto material sobre a figura do gaúcho na literatura sul-rio-grandense e também na literatura platina. Porém, sua presença na estatutária é, ainda, pouco estudada e este trabalho pretende fazer uma breve discussão desta faceta.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gaúcho, estatutária, representação.

**RESUMEN:** Este trabajo tiene como objetivo un acercamiento de la representación del gaúcho en la literatura y su posterior transposición a los monumentos de la ciudad de Porto Alegre. La presentación del gaúcho se da en la literatura brasileña en el siglo XIX y, así, tenemos su ingreso al mundo urbano. Sin embargo, su expresión estatutaria ocurre en Río Grande del Sul, más específicamente en la capital, Porto Alegre, a partir del siglo XX, demostrando cierto descompás entre la representación literaria y la representación laudatoria o memorialística emanada de los conjuntos escultóricos de la urbe. Se sabe que hay extenso material sobre la figura del gaúcho en la literatura de Río Grande del Sur y también en la literatura platina. Pero, su presencia en la estatutaria es, aún, poco estudiada y este trabajo se propone a hacer una breve discusión de esta faceta.

**PALABRAS CLAVE:** Gaucho, estatutaria, representación.

Borges narra em seu conto *Historia de Jinetes* quase de forma anedótica que:

En 1903, Aparicio Saravia sublevó la campaña del Uruguay; en alguna etapa de la contienda se temió que sus hombres pudieran irrumpir en Montevideo. Mi padre, que se encontraba allí, fue a pedir consejo a un pariente, Luis Melián

---

<sup>1</sup> Tiago Pedruzzi é doutorando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Lafinur, el historiador. Éste le dijo que no había peligro, “porque el gaucho le teme a la ciudad”. En efecto, las tropas de Saravia se desviaron y mi padre comprobó con algún asombro que el estudio de la Historia puede ser útil y no sólo agradable (BORGES, 1974, p. 152).

Além disso, agregou que esta idiosincrasia não seria uma prerrogativa do típico cavaleiro pampiano, mas de todos os povos cavaleiros, citando os mais conhecidos: mongóis e beduínos árabes. Esta afirmação no conto, retirada da boca de um historiador e reafirmada a partir de exemplos pinçados da história universal, assume a categoria de verdade indiscutível. Exemplos históricos das mais variadas culturas confirmam o fato ficcional de Borges. O contrário também parece acontecer, as cidades rechaçam os gaúchos. Estes homens do campo afeitos às práticas consideradas bárbaras pelos citadinos não têm espaço no conglomerado urbano. Exemplo clássico de rechaço é o motivo pelo qual a cidade de Porto Alegre recebe o epíteto “Mui Leal e Valerosa”, por manter-se ao lado do império mesmo depois de cair na mão das forças farroupilhas, Sarmiento no inclassificável *Facundo* também reflete sobre o antagonismo dos gaúchos e das cidades, no entanto essa situação mudará, o gaúcho entrará nas cidades, fixará raízes que até o momento não pareciam existir (ou não poderiam existir) e fará parte da paisagem dos grandes centros urbanos da região pampiana e dos seus centros de poderes e áreas de influência. Essa invasão do gaúcho à cidade se dará de duas formas: uma real, em que indivíduos oriundos do campo vítimas de processos de industrialização, imigração e demarcação dos limites das propriedades formarão uma massa de deserdados sociais que passarão a ocupar as franjas das cidades, ou seja, viverão trafegando na linha entre o mundo urbano e o mundo rural até a fixação final nos centros urbanos; outra pelo elogio cultural que as cidades manifestarão a este tipo social e suas manifestações artísticas. Nesta tentativa de louvação farão parte todas as formas artísticas possíveis: teatro, literatura, artes plásticas, músicas, etc.

Sabe-se que a representação do gaúcho na literatura inicia em meados do século XIX com Caldre e Fião, primeiro ficcionista sul-rio-grandense, mas sua maior projeção se dá no início do século XX com João Simões Lopes Neto e seus companheiros geracionais. Para afirmar isto, não estamos usando apenas um critério qualitativo de obras, e sim um critério quantitativo, pois como já afirmamos, muitos serão os veículos e suportes para esta representação. Com a onda das vanguardas europeias açoitando o continente americano a literatura dita gauchesca (no sentido que Guilhermino dá ao vocábulo, que é diferente das expressões orais da literatura, pois tenta recriar o linguajar do homem do campo a partir de formas letradas da cidade), quase desaparece ou, muitas vezes, assume o caráter comprometido de crítica social como notamos

nas obras de um Javier de Viana no Uruguai ou um Cyro Martins no Brasil. No entanto, outros suportes são muitas vezes esquecidos ou ficam a parte da grande discussão acadêmica sobre esta temática. Assim as artes plásticas falsamente parecem não ter tido um papel importante na construção da representação do gaúcho feita a partir do início do século XX. E, falamos em início do século XX, visto que as primeiras estátuas de gaúchos ou monumentos foram erigidos a partir da década de vinte, como o *Monumento al Gaucho* (Fig. 1) em Montevideú, obra de José Luis Zorrilla de San Martín inaugurada em 30 de novembro de 1927 ou o *Monumento al Resero* (Fig. 2), obra de Emilio Sarguinet instalada no bairro de Mataderos em Buenos Aires no ano de 1934. Certamente a arte escultórica ou estatuária não é apreciada como deveria ser nem pela população que não zela pelas obras em grande parte do Brasil nem pelos críticos que as ignoram ou as relegam a meros artefatos encomiásticos sem valor artístico e cultural relevantes, muitas vezes por terem sido picados pela “mosca do modernismo” e que ficaram infectados com o vanguardismo, ignorando artistas que passaram à margem destes fenômenos e que ainda assim não deixaram de produzir obras importantes para a cultura sul-rio-grandense e/ou brasileira.



(Fig. 1 - <http://eldiario.com.uy/wp-content/uploads/2012/04/gaicho.jpg>)



(Fig. 2 - <https://www.flickr.com/photos/murganti/2427378343/>)

Se na pintura do Rio Grande do Sul desde o fim do século passado já havia a representação do gaúcho feita por Pedro Weingärtner (outro esquecido pela crítica modernista), a obra de maior relevância simbólica na qual o gaúcho será tematizado se chama *O Laçador* e está erigida na entrada ao norte de Porto Alegre e foi produzida por Antonio Caringi, escultor sul-rio-grandense nascido em Pelotas e que passou sua infância Bagé, com profunda formação clássica feita na Alemanha e com características do *verismo* e, por que não dizer também, do chamado *costumbrismo*, em suas obras. No entanto, antes de começarmos a analisar a obra de Caringi e sua importância para a memória cultural de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, vamos fazer um levantamento da presença do gaúcho no conjunto estatutário de Porto Alegre até o momento da inauguração d'*O Laçador*. Antes d'*O Laçador* a única representação que existia do gaúcho em Porto Alegre foi realizada por Décio Villares e integra o monumento a Julio de Castilhos (Fig. 3), além disso, é também a primeira representação equestre a céu aberto do Rio Grande do Sul. Segundo Doberstein, o gaúcho do monumento está:

[...] saudando o homenageado. No solo, uma caveira bovina e um arado. Representam o povo gaúcho como os positivistas o idealizavam: gentil, pacífico e trabalhador, que já tinha, na sua evolução, superado o estágio de beligerância e revoluções, ingressando definitivamente no seu “estágio positivo”. No lugar de mosquetes e canhões, só uma pistola na cintura. Em vez de espadas e de lanças, o arado e a caveira bovina. DOBERSTEIN, 2001)



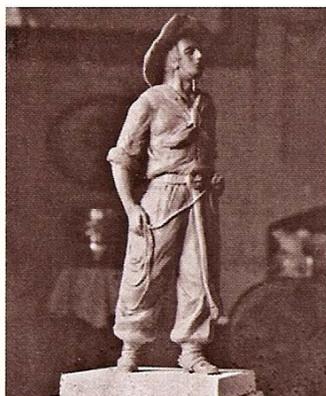
(Fig. 3 - <http://www.correiodopovo.com.br/jornal/A114/N152/Imagens/10MONUME.jpg>)

Vemos, portanto, que o gaúcho e sua representação fazem parte do processo “civilizador” idealizado pelos positivistas no Rio Grande do Sul e que ele é “coadjuvante” tanto neste processo quanto na representação artística, pois quem é o centro da obra é O PRESIDENTE DA PROVINCIA, o Sr. Júlio Prates de Castilhos, déspota sul-rio-grandense seguidor ardoroso dos princípios comteanos e fundador da primeira ditadura constitucional brasileira, como afirma Décio Freitas em seu *O Homem que inventou a ditadura no Brasil*. Além da referida escultura outra merece destaque pela singularidade e pelo papel simbólico que teve antes da criação d’*O Laçador*. Esta escultura se chama *El Gaucho Oriental* (Fig. 4), foi realizada pelo escultor Federico Escalada e foi doada pelo governo uruguaio em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha em 1935. Diferentemente da estátua d’*O Laçador*, a estátua uruguaia está a serviço de uma representação menos carregada de símbolos e sim, em até certo ponto, muito mais realista, pois a postura é a de um trabalhador rural que olha desprentensiosamente para diante e também se mantém desprentensiosamente recostado ao palanque rodeado de todos os itens necessários às lides do gaúcho. Os jovens fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho, dentre eles Paixão Côrtes que viria a ser modelo para *O Laçador*, reverenciavam-no à falta de uma estátua que representasse o gaúcho sul-rio-grandense..



(Fig. 4 - Foto: Lucas Pedruzzi – arquivo pessoal)

Mesmo não havendo uma escultura para celebrar o tipo social do espaço mais meridional do território brasileiro existia, já um projeto (Fig. 5 e 6) para a confecção de uma obra que desse conta de homenageá-lo. O responsável pelos esboços e pela maquete do gaúcho era Francisco Belanca, funcionário da prefeitura que já em idos de 1936 fez um esboço e uma miniatura de um gaúcho à guisa de projeto na tentativa de incorporá-lo ao patrimônio urbano. O curioso deste projeto é o fato de o gaúcho estar a pé, tal qual a futura estátua d'O *Laçador*.



(imagem: M/CMPA)

(Fig. 5 - ALVES, 2004)



(Fig. 6 - ALVES, 2004)

O projeto foi apresentada à câmara, entretanto, não foi aceito. Diante da negativa a e a idéia permaneceu esquecida por algum tempo. Até que na década de 50 com a aproximação do IV centenário de fundação de São Paulo e das comemoraçõs que se fariam no parque do Ibirapuera com a presença dos estados brasileiros e seus “stands”, abriu-se novo concurso com o intuito de escolher uma obra que representasse o gaúcho para ser colocada na entrada do pavilhão do estado e depois ser doada à municipalidade de São paulo. Os jurados convidados pela comissão organizadora eram: Dante de Laytano, Walter Spalding, Ladário Canabarro e Paixão Côrtes. Entre os artistas participantes estavam o arquiteto Fernando Corona e os artistas plásticos Antônio Caringi e Vasco Prado. Foram apresentadas as seguintes obras: *Peão de Estância*, *Posteiro*, *Gaúcho Farrapo*, *O Bombeador* e *O Boleador*. Dentre estas, a escolhida foi *O Boleador* com a aceitação da ressalva do próprio autor de que poderia representar *O Laçador* caso levasse nas mãos um laço ao invés de boleadeiras. (cfe. CÔRTEES, 1994)



(Fig. 7 – [http://www.margs.rs.gov.br/acervo\\_selecaoobras.php#p](http://www.margs.rs.gov.br/acervo_selecaoobras.php#p))



(Fig. 8 – PAIXÃO, 1979)

A figura 7 é o lanceiro apresentado por Vasco Prado e a figura 8 leva o título de *O Posteiro* e está no catálogo de obras de Caringi podendo ser uma das peças participantes quando do concurso em 1954 para a eleição da figura representativa do gaúcho, visto que leva o mesmo nome de uma das obras citadas como apresentadas no concurso. De Fernando Corona não encontramos no levantamento bibliográfico feito nenhuma representação dos projetos apresentados.

A obra de Caringi, como bem afirma José Francisco Alves (2004), foi realizada para ser um símbolo, e se analisarmos as manifestações populares, ela alcançou o intento sem dificuldades. A figura d'O *Laçador* hoje é utilizada para demonstrar os momentos felizes, infelizes, de clamor popular (legítimos ou não) da população do Rio Grande do Sul. Quando uma equipe da capital sai campeã, lá vão os torcedores vesti-la com um poncho de suas cores o símbolo maior do estado. Pedidos de impeachment, poncho com frases de repúdio ao governante possivelmente corrupto. Faz-se necessário entender de que maneira ocorre tal fenômeno em que grande parte da população se identifica com um símbolo e independentemente do credo, da cor ou da etnia, ele assume a função representativa do indivíduo. Assman (2008) em seu livro *Religión y memória cultural* vincula a memória coletiva, ou seja, aquela que tem o papel de transmitir uma identidade coletiva na qual o indivíduo se insere absorvendo normas e valores e tendo como produto final o superego, como classificou Freud, ou consciência moral aos monumentos. Dessa forma, a necessidade de recordar muitas vezes que pertencemos ao mesmo tipo de homem ali representado, com sua lista de valores e qualidades, talvez até com seus defeitos, caso ele sejam distintos daqueles de outros grupos quando analisados contrastivamente, faz com que o indivíduo e o grupo busque no arcabouço do símbolo e das tradições a sua sobrevivência enquanto tais. Se o símbolo deve transparecer essa conjunção de fatores e valores especiais a um grupo ou a um

indivíduo, quais características *O Laçador* de Caringi possui para alcançar a mais variada gama de indivíduos. Plasticamente uma característica da estátua feita pelo artista pelotense que lhe confere uma dimensão simbólica que vai além da simples representação é o olhar sobranceiro/altivo e que identifica o gaúcho representado da estátua com o gaúcho cantado em prosa e verso pelos poetas romancista e cronistas viajantes, e outros. É ele o “campeiro riograndense”, “o monarca das coxilhas”, “o vaqueano”, “o guasca”, “o crioulo riograndense”.



(Fig. 9 – Foto: Lucas Pedruzzi – arquivo pessoal)

Altivez e força no olhar demonstram altivez e força nas atitudes, como nos trechos revelados por dois viajantes europeus, um alemão no século XIX:

O morador do campo, chamado campeiro, é menos culto, mais natural; mas também de estatura mais forte e bonita, e ainda mais cortês do que o cidadão. Há entre eles figuras de forma e força hercúleas, contribuindo para isso, em grau muito alto, a alimentação e o modo de vida rude. Ele representa o caráter nacional propriamente dito, e quem ainda não viu a campanha e o campeiro, não conhece o Brasil. Criado no meio de seus rebanhos e vivendo quase que exclusivamente da carne deles, o campeiro é um cavaleiro audaz, seguro e hábil, que sabe manejar de forma excelente a espada e a lança, sendo sua arma mais terrível e companheiro inseparável o laço. O campeiro não conhece outra maneira de viajar a não ser a cavalo (HORMEYER in GOMES, 2009 p. 137).

E também o notório naturalista Auguste de Saint Hilaire:

[...] é o ar de liberdade de todos com que me deparo e o desembaraço de seus gestos; não possuem a apatia que caracteriza os habitantes do interior, ao contrário, seus movi-

mentos são mais enérgicos, há menos delicadeza em seus gestos. Numa só palavra, são mais homens (SAINT-HILAIRE In GOMES, 2009 P. 137)

Outro traço forte da obra de Caringi foi a opção por manter o gaúcho mesmo que vestido de bombachas, indumentária pertencente ao gaúcho que viveu no período pós guerra do Paraguai, calçado com as chamadas botas garrão de potro, feita barbaramente do couro descarnado de potros ou gado vacum e utilizadas a meio pé, ou seja, com os dedos de fora. Esse que pode parecer mais um detalhe de indumentária, tem o poder de simbolizar a ligação do homem do campo com a terra, seu arraigo.



(Fig. 10 – Foto: Lucas Pedruzzi – arquivo pessoal)

Esse sentimento telúrico que também é incorporado ao imaginário do gaúcho não escapou à sensibilidade do artista, que fez escolhas de vestuário a partir de pesquisas de material histórico e que conheceu a realidade da campanha *in loco* conforme depoimento:

Quando menino, eu andava sempre pelas bandas de Bagé, de Candiota, onde colhia o barro numa mina de carvão. Eu trabalhava ali e sempre via os tipos de gaúcho e vivia enfrornado com eles. Foi coisa espontânea, porque a arte é coisa espontânea (PAIXÃO, 1979, p. 90).

Esse relato e outros trechos da vida que narram a trajetória artística do escultor fazem cair por terra alguns argumentos do historiador Mario Maestri que encontra n’O *Laçador* uma espécie de falso gaúcho:

Os traços somáticos europeus, a postura dominadora, os trajes de manequim empertigado para foto oficial anulam

a representação do gaúcho-peão real, ao projetar sobre ela a imagem mitificada do fazendeiro luso-descendente, que se apropriou, sem dó, da terra que pisou e dos trabalhadores que a exploraram. *O Laçador* volta as costas ao gaúcho-peão real, materializando-se como representação de herói imaginário produzida com as reconstruções do presente sobre passado pastoril mítico estranho às necessidades e contradições sociais (MAESTRI, 2007).

As duras palavras de Maestri parecem se dissolver em uma pequena análise da estátua. O historiador utiliza até mesmo o local de nascimento do artista, Pelotas, “antigo centro charqueador-escravista” para de alguma forma diminuir ou tentar desmerecer o trabalho do escultor, como se o local onde a pessoa nasce fosse fator determinante para reproduzir seus erros do passado. Certamente não podemos ignorar o ar varonil que a estátua apresenta ao gaúcho. No entanto, como símbolo de um tipo social, acreditamos que não seria de bom tom a representação de um fracassado. E, se ainda pensarmos que o autor tenha querido representar nessa estátua aqueles peões rudes e olvidados da campanha, talvez a postura e altivez apresentadas na obra tenham a função de demonstrar a *teimosia* em sobreviver em meio às adversidades naturais, sociais, políticas e históricas encontradas em suas vidas. Além disso, como a iconografia gaúcha demonstra o uso das botas-de-garrão que já comentamos aqui pelo caráter simbólico que assumem, também é uma marca de identificação desta imagem de gaúcho com o habitante mais simples das campinas rio-grandenses. Pois, o artista poderia simplesmente representá-lo como um típico estancieiro do período farroupilha, como vemos nesta gravura abaixo que é a única representação de época do senhor das estâncias em traje domingueiro.



(Fig.11 - COSTA, E. B, 1998.)

Como podemos notar a partir da pintura, o estancieiro calça a chamada bota forte, diferente da bota garrão-de-potro que consiste de apenas um pedaço de couro envolvendo a sola do pé e que não tem nada de aristocrática. Outros pontos da indumentária também são típicos do indivíduo mais simples do campo, tais como: tirador (aventil de couro que protege a perna e as bombachas do atrito com o laço quando o peão peala a pé); vincha (faixa utilizada para prender os cabelos durante o trabalho e/ou não deixar que o suor escorra pelos olhos e dificulte a visão durante a labuta). A total ausência de detalhes decorativos, tais como os representados na imagem do estancieiro (guaiaca e coletes bordados com motivos florais) também denotam essa tentativa de *universalizar*, ou seja, aumentar a possibilidade de identificação ao maior número de pessoas. Além do mais, encontrar “traços somáticos europeus” na representação d’*O Laçador* chega a beirar um pouco à perseguição, visto que, o gaúcho foi essencialmente o amálgama de muitas raças e, além disso, foi representado também por qualquer etnia, pois bastava a um indivíduo português, espanhol ou de qualquer origem querer debandar de sua guarnição militar, ou até mesmo do seio militar, e passar a viver como um gaudério que ele também seria um gaúcho (não esqueçamos que muitos dos famosos Dragões de Rio Pardo engrossaram as fileiras de vagabundos dos Campos Neutrais no início da colonização do Rio Grande do Sul pelos portugueses) assim como o foram os negros sul-rio-grandenses, uruguaios e argentinos (estes últimos antes de sua total aniquilação ou assimilação). Por fim, quanto á questão da indumentária, vemos plasmada na estátua d’*O Laçador* uma variedade de elementos de vestuário que percorrem toda a trajetória do gaúcho de índio vago a peão de estância *mensual*. Diferente, pois da representação da Vasco Prado apresentada anteriormente que está muito próxima ainda do índio aculturado, como vemos nesta representação pictórica de Vasco Machado retirada do livro *Conesul: Adereços indígenas e vestuário tradicional*, de Vera Stédile Zattera.



(Fig.12 - ZATTERA, 1999.)

Para finalizar vemos esta manifestação máxima de identificação do indivíduo com o símbolo. Tal é o grau de satisfação alcançada que ele é capaz de tatuar o símbolo no próprio corpo, identificando-se grupalmente àqueles que têm no gaúcho um exemplo maior.



(Fig. 13 - <https://www.flickr.com/photos/23261582@N05/2228091005/sizes/o/>)

Esse sentimento torna-se tão verdadeiro que um Rossi, um Plocharski o um Muller passam a fazer parte desta coletividade sem que tenham vivido, ainda que no plano genealógico, experiências próprias daquelas que viveu um gaúcho.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre história e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004.
- ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Trad. Marcelo G. Burello e Karen Saban. Buenos Aires: Lillmod, Libros de la Araucaria, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Losada, 1974.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- CÔRTEZ, João Carlos Paixão. *O Laçador história de um símbolo*. Porto Alegre. 35CTG, 1994.
- COSTA, E. B (org). *História ilustrada do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Já Editores, 1998.

- DOBERSTEIN, Arnaldo. *O universo e a província no monumento à República*, 2001. Disponível em [http://www.margs.rs.gov.br/ndpa\\_sele\\_ouniverso.php](http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_ouniverso.php) Acessado em 24 de março de 2010.
- FREITAS, Décio. *O homem que inventou a Ditadura no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. *De rio-grandense a gaúcho: o triunfo do avesso: um processo de representação regional na literatura do século XIX (1847 – 1877)*. Porto Alegre: Editoras Associadas, 2009.
- MAESTRI, Mário. *O gaúcho e seu avesso*. 2007. Disponível em [http://www.correiocidadania.com.br/index.php?option=com\\_contentview=article&id=36:o-gacho-e-seu-avesso&catid=25:politica&Itemid=47](http://www.correiocidadania.com.br/index.php?option=com_contentview=article&id=36:o-gacho-e-seu-avesso&catid=25:politica&Itemid=47). Acessado em 10 de outubro de 2014.
- PAIXÃO, Antonina Zuleima D'Avila Paixão. *A escultura de Antonio Caringi: conhecimento e técnica como meios para o artista atingir um fim – A libertação na arte*. 1979
- TILL, Rodrigues. *Antonio Caringi: O escultor do Rio Grande do Sul em seu centenário*. Evangraf, 2005.
- ZATTERA, Vera Stédile. *Cone Sul adereços indígenas e vestuário tradicional*. Palotti, 1999

## **RIO-BALDO x RIO-BARDO: AS VEREDAS NO NARRADOR.** RIO-BALDO x RIO-BARDO: LAS VEREDAS EN LO NARRADOR.

Valéria de Castro Fabrício<sup>1</sup>

**RESUMO:** este artigo analisa a função do narrador da obra *Grande sertão: Veredas* de Guimarães Rosa enfocando dois aspectos principais: a ação narrativa como organizadora, afirmadora e reprodutora do universo regional coletivo, ao mesmo tempo, como reveladora e identificadora da individualidade do próprio narrador. Riobaldo apela à memória para narrar e através de suas reminiscências revela-nos quem somos como também revela a si mesmo. Para tanto, utilizamos como suporte teórico os artigos de Walter Benjamin intitulado “O narrador, observações sobre a obra de Nikolai Leskow” e o de Hanna Arendt denominado “Ação”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Grande sertão: Veredas, narrador, memória, coletivo, individual.

**RESUMEN:** En este artículo se analiza la gran función de narrador interior en la obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, y se centra en dos aspectos principales: la acción narrativa como organizador, e por lo afirmar y reproducir el universo regional colectiva, al mismo tiempo que revela y la identificación de la individualidad Del propio narrador. Riobaldo trae a la mente a narrar y a través de sus reminiscencias revela lo que somos, sino también se revela. Por lo tanto, se utilizó como soporte teórico los artículos Walter Benjamin titulado “Los comentarios del narrador em la obra de Nikolai Leskow” y el Hannah Arendt llamó “Acción”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Grande Sertão: Veredas, Narrador, reminiscências, colectivo, individualidade.

### ***1 Introdução***

Este trabalho propõe-se realizar um estudo a cerca da categoria do narrador na obra “Grande sertão:Veredas” de Guimarães Rosa. Para tanto, tomaremos como referência teórica o texto de Hannah Arendt intitulado “Ação”(2005)e o de Walter Benjamin, “O narrador, observações sobre a obra de Nikolai Leskow”(1983). Nossa análise parte do entrecruzamento das abor-

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras, mestre em estudos literários, aluna do programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM - doutorado em estudos literários - integrante do grupo pesquisa em Literatura Comparada e Crítica Social da UFSM.

dagens dos dois teóricos, enfocando-as sob a perspectiva do narrador, mais especificamente, a função da narrativa de Riobaldo. Entendemos que sua elocução pode ser analisada sob dois aspectos: o da afirmação e o da especulação.

Primeiro, tomando as prerrogativas de Benjamin, observamos que o discurso do ex-jagunço expõe uma leitura de mundo que resgata conhecimentos assimilados ao longo do tempo e de sua experiência, por isso, reflete valores coletivos. Nessa perspectiva, ele se porta como o narrador que domina tais verdades tem, portanto, autoridade para narrá-las e, conseqüentemente, a responsabilidade de perpetuá-las. Fazendo isso, aproxima-se do narrador primitivo proposto por Benjamin sintetizado nas imagens do artesão e do marinheiro. Independente da figura que se eleja, a fala deles é responsável por identificar, expor e fixar valores. Eles apresentam quem somos.

Simultaneamente, o relato de ex-chefe de bando possui espaços discursivos nos quais prevalecem questionamentos. Sua locução, destinada a um ouvinte silencioso, estabelece um diálogo implícito-explicito permeado por tais indagações. Essas se referem menos ao entendimento das coisas factuais do mundo e mais à ordem individual, do vivenciar. Elas buscam responder à pergunta sugerida por Arendt: quem sou?

Assim, acreditamos ser possível abordar a função da ação narrativa de Riobaldo nessa dupla perspectiva: um relato em que o narrador apropria-se de autoridade para asseverar e, ao mesmo tempo, assume sua relatividade para indagar. Rio-bardo<sup>2</sup> afirma através do resgate de sua ação no mundo; Riobaldo pergunta na busca da apreensão de seu experienciar o mundo.

## ***2 Narrar é muito perigoso...***

A instância narrativa destinada à locução foi e ainda é intensamente estudada, tanto por sua importância, como por suas múltiplas possibilidades de composição. Não pretendemos nesse estudo aprofundá-la visto que esse não é nosso propósito. Nesse contexto, a abordamos em sua perspectiva tradicional. Portanto a narração de Riobaldo será enfocada como relato em primeira pessoa.

A partir das referências ao ponto de vista, podemos aproximá-lo do narrador qualificado por Benjamin. Para o estudioso alemão, uma das grandes virtudes dele é promover a troca de experiências, o intercâmbio o qual “está em vias de extinção” (1983, p.197). Seu ensaio data de 1936, vinte anos depois, publica-se Grande sertão: Veredas obra que traz a lume um dos grandes personagens-narradores da literatura. Riobaldo, dotado de singular eloqu-

---

2 A adoção do termo Rio bardo foi instituída, considerando uma composição partindo do nome original da personagem, mas também, visando explorá-la, posteriormente, em seu sentido semântico. Bardo como trovador, catador popular, narrador de feitos.

ência, criana narração uma trama em queos relatos de vivência resultam em de troca de experiência: o saber compartilhado. Através de atos e palavras ele insere-se e insere-nos no mundo.

### **3 Rio-bardo: o narrador no meio do redemoinho.**

Na obra, o personagem central diante de um estrangeiro, empreende uma grande aventura, explicar-lhe as vicissitudes do sertão. Espaço ímpar que prescindem de compreensão particular. Para fazê-lo, elege como estratégia a narração de sua própria história. Para tanto, necessita organizá-la de maneira apreensível, colocando-a em perspectiva. Tal intento representa o núcleo central da obra, o percurso que abarca sua infância, maturidade e velhice. Por sabê-la resultado de um complexo emaranhado de fios, precisa recorrer a vivências outras, experiências individuais que se imbricaram com a sua, personagens que remontam esse viver coletivo no qual Riobaldo está inserido. Para ele “a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada” (Rosa, 2001, p.477).

Desse imenso caldeirão emergem várias outras pequenas narrativas subjacentes que envolvem personagens ligados a sua história. Riobaldo intercala-as no eixo principal da narração para, de forma próxima à parábola, explicitar o sentido que almeja alcançar. É o que ocorre, por exemplo, quando se refere à história dos filhos de Aleixo “três meninos e uma menina – todos cegos” (Rosa, 2001, p.28). O narrador menciona-os para ilustrar os ensinamentos de seu compadre Quelemém, espécie de arauto a orientá-lo no campo das coisas misteriosas. Seguindo sua lógica, eles teriam ficado cegos como punição ao pai: “Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menininhos tinham?” (Rosa, 2001, p.28).

Há nesse trecho três níveis de experiência permeados. Aquela assimilada por Riobaldo nas conversas com seu grande mestre, “meu compadre Quelemém”. Há o reconhecimento desse ensino por parte do narrador ao constatar-lo concretizado em seu universo de vivências, e ainda, o intercâmbio deles ao relatá-lo ao viajante. Tal passagem é emblemática da estratégia narrativa adotada por Riobaldo. Nela evidenciam-se, recorrentemente, processos de apropriação, vivência e troca de saberes. Mais do que isso, o ex-jagunço absorve o sentido amplo dessas verdades sintetizando-as e, através da sua perspectiva, de seu olhar e voz, tece conclusões. Finaliza o episódio de Aleixo, asseverando “vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão” (Rosa, 2001, p. 28).

Benjamim, em seu artigo, ressalta que a crise da narrativa reside também no fato de que as experiências não conseguem mais se converter em situações narráveis decorrente da falta de vitalidade e de sentido de que as mesmas padecem. Riobaldo é o narrador que inverte essas prerrogativas, pois reconhece sentido no que vivenciou, de tal forma que as organiza à maneira

de narração para perpetuá-las. O recurso de síntese dessas experiências é um ponto importante em sua estratégia. Assemelha-se ao conselho. Não o é, categoricamente, porque o narrador não ordena explicitamente, antes, lança-a como verdade particular, respaldada pela força da experiência. Não vaticina, mas orienta. Difunde-a para que o ouvinte se aproprie dela ou não. Aceitando-aatribua, ele mesmo, seu novo sentido e valor:”remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. O senhor pense o senhor ache. O senhor ponha enredo.” (Rosa, 2001,p.325).

A expressão “remexer vivo o que vim dizendo” revela-nos duas importantes ações desse contador: o lembrar e o refletir. O apelo à memória e a tentativa de compreender aquilo que dela emana, confere-lhe experiência e autoridade para narrar. Atributos essenciais do narrador benjaminiano.

Raras vezes dá-se conta de que a relação ingênua entre ouvinte e narrador é dominada pelo interesse em reter a coisa narrada. O ponto chave para o ouvinte desarmado é garantir a possibilidade de reprodução. A memória é a capacidade épica por excelência. (BENJAMIN, 1983, p. 66).

Para Benjamin à narrativa interessa oportunizar que a memória exerça seu papel, o de ser a origem das recordações. O princípio mnemônico é responsável por fundar a tradição do relato transmitido de geração a geração,segundo o filósofo a reminiscência “inclui todas as verdade da forma épica. Entre elas encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (1983, p. 211).

O discurso apoiado na força da vivência, amparado pelo resgate da memória e habilitado à reprodução, adquire potência de conselho. Esse só será acatado pelo ouvinte, se atribuir ao sujeito da elocução, credibilidade, se reconhecer nele a voz dasabedoria. Para o teórico alemão “o conselho entretecido na vida vivida é sabedoria”(Benjamin, 1983,p. 59). Como diz Riobaldo “Confiança – o senhor sabe –não se tira das coisas feitas ou perfeitas: ela rodeia é o quente da pessoa” (Rosa, 2001, p. 74)

Essa foi adquirida através de um longo percurso de tempo e de vivências. Tal qual o marinheiro, Riobaldo forjou-se através da ação. Ele lançou-se às aventuras de seu tempo, correu riscos, deu-se ao embate. Não o fez só. Na condição de jagunço conheceu os grandes heróis de sua época e meio, lutou com eles e por eles. Os príncipes do sertão, com seus feitos, suas incontestáveis verdades incorporaram-se ao “ser” Riobaldo, determinaram seu viver, um viver já superado. Esse privilégio de experiência dota-o de uma singularidade.

Reconhecer-se comocaudatário de um mundo em extinção. Tal consciência confere-lhe o estatuto de guardião desse passado histórico e lendário, esvanecido no presente. O velho fazendeiro sabe que os grandes personagens que povoam sua lembrança têm merecimento para se perpetuar. Ao encontrar um estrangeiro que desconhece o sertão e suas leis, o narrador reconhece nele um ouvinte apropriado, capaz de compreender a dimensão maior do que relata e sujeito ao estranhamento que desperta o interesse pelo narrado. “Três dias” reitera o ex-chefe de bando, determina assim, o tempo da estadia e instaura o tempo da narração.

Ao ouvir tiros ao longe reconhece o mote que instiga o interesse do doutor. “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem, não” (Rosa, 2011, p.33). Dá início ao relato, de armas, guerras e feitos, tanto seus quanto daqueles que impregnaram esse sertão que retrata e relata. Tal qual os bardos “poetas e cantores que empregavam o talento para elogiar os príncipes e reis, celebrar feitos de guerra e conservar a memória das linhagens” (Moisés,1974,p.57).Riobaldo conta, lembra, afirma, pergunta, especula, duvida. Organiza a narração sobre uma cambiante estrutura temporal e causal. Ele se permite digressões, tempera-a com sua loquacidade e colore-a com episódios e personagens que ilustram suas verdades e veredas. Resgataum tempo, um espaço, um modelo de vida: o sertão e a jagunçagem. Depositário de uma herança simbólica propagada pela linguagematribui-lhe sentido. Um sentido estranho ao estrangeiro, porque afirma valores milenares: honra, lealdade e justiça sob uma perspectiva única, apreendida apenas em seu contexto, o sertão. Território insulado, à mercê da civilidade urbana. Espaço próprio com sua gente, suas leis. Para explicitá-lo ao forasteiro elogia seus heróis, celebra suas façanhas, conserva a memória coletiva. *Rio-bardo* coloca-se no meio do redemoinho da história e das estórias, numa franca atitude de resistência ante ao apagamento da identidade individual e social. Lembra quem fomos.

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente (...) Assim, é como conto as coisas que foram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. (ROSA, 2001,p.1160).

Em seu artigo, Benjamin propõe uma análise acerca da função do narrador, em que pressagia o fim do romance, atribuindo à crise do narrar uma de suas causas primordiais. Seu estudo vaticinou o que hoje vivenciamos. A dificuldade de apreensão das próprias vivências. O narrador por excelência dominava a narração porque compreendia a estrutura explícita e implícita das regras do mundo. Um mundo relativamente dimensionado que conseguia,

ainda que de forma frágil, estabelecer verdades porque essas tinham, ou pareciam ter caráter de perenidade. “Grande Sertão: veredas”, lançado vinte anos depois, propõe reiterar suas assertivas. A obra tem sua estrutura alicerçada na figura do narrador. Todo o restante que se desprende dela advém da elocução de Riobaldo. Ele trafega pelo externo, pelo social, pelo histórico, pelo cultural para fixar valores, prescindindo da memória. Ao mesmo tempo, em sua incursão individual, revela-nos que as regras do mundo precisam ser apropriadas pelo indivíduo. Esse ato tem o poder de redimensionar as verdades, relativizando-as. Viver é perigoso porque resulta desse inerente intercâmbio: experienciar individualmente o que o mundo nos apresenta como verdade. Equacionar essas duas dimensões resulta em experiência.

Guimarães Rosa e Walter Benjamin partilham da mesma inquietante verdade. Eles detectaram e pressagiaram uma crise aguda do viver. A queda da aura e a desorientação causada pela relativização das verdades geraram na literatura a crise da narração, dos gêneros; na vida, a crise do apreender. Ambos reportam-se ao passado, Benjamin referindo-se a ele como esteio dos grandes modelos narrativos; Guimarães Rosa como o suporte de referencialidade onde se cristalizaram nossas verdades. Ambos perceberam um grande perigo a nos rondar, talvez maior do que aquele que conheciam, acenava para o advento de um tempo no qual viveríamos a incapacidade de configurar verdades. Se para eles a tônica do viver era sua dimensão do perigo, para nós, talvez seja a generalização da dúvida, pois hoje, mais do que nunca...” viver é etcétera.” (Rosa, 2001, p.110).

#### ***4 Rio-baldo: a travessia do narrador.***

Arendt em seu artigo “A ação” (2005) tece um estreito vínculo entre ato e linguagem, ação e discurso. Parte da premissa de que para nos inserir e individualizar no mundo precisamos agir. Além disso, é imprescindível por-nos em discurso, para a filósofa “o discurso corresponde ao fato da distinção e é a efetivação da condição humana da pluralidade” (Arendt, 2005 p. 191). Segundo ela, o ato revelador de quem somos. Nesse sentido, a narração de Riobaldo pode representar uma ação de identificação dele ante ao estrangeiro e, simultaneamente, de auto-identificação. Esta revelação dupla ocorre porque podemos detectar dois níveis inter-relacionados em seu relato. O externo, espaço da ação onde se reflete o mundo, e o interno, espaço individual onde a indagação espelha as incertezas do eu.

No seu diálogo com o visitante o ex-chefe de bando conta sua vida, pontuando-o de questionamentos. Esses se referem à tentativa de apreensão e valoração de algumas de suas experiências. Pelas indagações que propõe, Riobaldo revela-nos que não é capaz de dimensionar claramente eventos cruciais

de sua existência. Ele reconhece que ao longo de sua trajetória vários acontecimentos permanecem obscuros: o possível pacto, o amor/fascínio por Diadorim, suas multifacetas, sua duvidosa coragem. Esses são pontos nebulosos e também fundamentais na constituição do seu eu, por isso contaminam toda a narração. Ao pretender narrar sua vida e suas lutas o fazendeiro sabia que, ao fazê-lo, confrontaria suas sombras e veredas. Sua identidade estava além dos atos, residia também na capacidade de atribuir-lhes sentido, portanto, não o faria sem defrontá-los. Seu contar-lembrar abriu-se como possibilidade de compreender.

Não devia estar relembando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais comigo mesmo. Mire e veja: o que é ruim, dentro da gente, agente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (ROSA, 2001, p.55).

Assim, sua elocução, não se limita aos acontecimentos, excede-os, tenta capturá-los em sua essência, em seu sentido maior e mais profundo. O narrador rastreia suas emoções, expondo não o que são agora, mas como eram no momento em que ocorreram. Nesse processo, ele as revive para tentar atribuir-lhes sentido.

lembança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros (...) de cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo, que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido, desgovernado (ROSA, 2001, p.115).

Na juventude Riobaldo deu-se ao embate com o mundo, na velhice precisou dar-se ao embate com o eu, fê-lo apelando à memória e ao discurso. Porém, ambos não eram suficientes, era necessário munir-se de conhecimento para aceitar, entender e interpretar o vivido. O velho fazendeiro sabia disso. Sua opção de contar sua trajetória ao estrangeiro também reveste desse duplo intento. Sabia-o estranho, principalmente, reconhecia nele o homem viajado, doutor que, vindo de outras terras, dominando outras verdades, poderia, por isso, auxiliá-lo na elucidação do que ele, por si só não podia. Nessa perspectiva, o agora Riobaldo-artesão encontra-se com o doutor-marinheiro, o diálogo estabelece a permuta por excelência. Experiência do que vem de fora e experiência do que reside no dentro.

Solto, por sí, cidadão é que não tem diabo nenhum. (...) O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. (...) Mas não diga que o senhor assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço. Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela (ROSA, 2001, p. 26).

Tal conversa nos é acessada apenas de forma unilateral, sabemos que o estrangeiro fala, pois Riobaldo menciona suas ações, responde a perguntas que não nos são reproduzidas, uma espécie de “monodialogo”: “Amável o senhor me ouviu. Minha ideia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigosomos” (Rosa, 2001, p.624).

A busca por entendimento não é particularidade apenas dessa ocasião. Possuir o entendimento das coisas é um dos grandes desejos de Riobaldo.

Eu sei que isto que estou lhe dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes (...) Queria entender do medo e da coragem e da gã que empurra agente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder (ROSA, 2001, p. 75).

Embora se reconheça limitado, sabe-se também capaz de atribuir sentido as coisas da vida: “Eu quase nada não sei, mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: pra pensar longe sou cão-mestre – o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira e eu rastreio essa por fundo de todos os matos” (Rosa, 2001, p.31).

Entretanto, nem a narração e o conhecimento de Riobaldo tampouco pouco a instrução do que vem de fora dissipam as dúvidas do fazendeiro. Ele aproxima-se dos momentos graves de sua vida, menciona-os, rodeia-os, mas é incapaz trazê-los à elocução. Constrói o espaço do subtendido, do interdito.

E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor me escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a história lhe contei – eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome (ROSA, 2001, p.125).

Nessa passagem Riobaldo revela-nos que as grandes verdades são inapreensíveis em sua totalidade, que os grandes momentos da vida podem transcorrer no âmbito interno, do indizível. Por isso sua narração está repleta de especulações, elas representam mais o imensurável do que o incompreen-

sível. Riobaldo mostra-nos que subjaz à matéria vertente outra de natureza mais sutil e, de certa forma, inalcançável. Seu amor por Diadorim, a existência do diabo, sua incerta coragem balizam seu viver, dão passagem às veredas, arrastam-no aos escuros do homem porque estão além de seu conhecimento ou de outro qualquer, pertencem a outra ordem, do imensurável.

Arendt afirma que “só podemos saber quem um homem foi se conhecermos a história da qual ele é o herói – em outras palavras sua biografia” (Arendt, 2005, p. 199). Através de sua narração Riobaldo deu-se a conhecer, apresentou sua biografia. Ele não se eximiu da tarefa de narrá-la completa. Os espaços que permanecem vazios, baldios, não resultam de uma incapacidade sua, de uma covardia, mas respondem pela essência do viver. Reconhecer essa potência e dobrar-se a ela talvez tenha sido sua maior coragem. A filósofa afirma que

a conotação de coragem que hoje reputamos qualidade indispensável a um herói (...) já está de fato presente na mera disposição de agir e falar, de inserir-se no mundo e começar uma história própria. (...) o próprio ato do homem que abandona seu esconderijo para mostrar quem é, para revelar e exibir sua individualidade já denota coragem (...) essa coragem original (...) não é menor- pode ser até maior- quando o herói é um covarde” (ARENDR, 2005,p. 199).

Um dos temas principais da narração de Riobaldo é a afirmação/negação de sua coragem. Uma coragem entendida no plano da ação. No plano da narração Riobaldonão se furta de reconhecer seus medos, nela é que desvela suas limitações íntimas, as dúvidas que assombram seu viver. Assumi-las outorga-lhe o estatuto de indivíduo que, apesar de não dominar o mundo e o saber, tem autonomia e coragem para enfrentá-lo e narrá-lo.

Assim Rio-baldo, como instância narrativa, empreende uma travessia, uma baldeação e a alcança, aporta do outro lado do rio. Perscruta seu mundo interno, identifica seus temores, seus escuros e os relata. Se confrontá-los não foi o suficiente para dissolvê-los, é porque tal empresa está além da própria travessia. Segundo o pesquisador Guinzburg livros como “Grande sertão: Veredas” não estão estruturados em termos de um dualismo organizado, com ordem e desordem bem definidas; eles não propõem imagens nítidas da existência, nem convertem o estranho em familiar” (2012). A obra, portanto, também abre espaço para o indefinido, pois como assevera o estudioso Grande Sertão: Veredas está entre os textos em que as “palavras não são transparentes, eles propõem que a linguagem tem que lidar com o incomunicável (...) eles insistem em que é necessário narrar até mesmo o que nunca se compreenderá”(Ginzburg, 2012,p. 130).

## 5. *No levantar do dia ...Auroras.*

A narração empreendida por Riobaldo possui duplo caráter: o resgate e fixação de tipos, de um contexto e de um tempo, o estar no mundo. Simultaneamente, é um discurso de imersão na vivência individual, das emoções, o experienciar o mundo. Sua elocução transita por essas duas veredas que são, na verdade, inerentes ao próprio viver. A narrativa que resulta desse imbricamento cumpre também duas funções: revela-nos “quem somos” e desvela “quem sou”. Assim, podemos colocá-la nas perspectivas propostas por Benjamin e Arendt cruzando-as.

Para Arendt a “qualidade reveladora do discurso e da ação vem à tona quando as pessoas estão com outras (...) só é possível na esfera pública” (Arendt, 2005, p.193). Para a filósofa, mostrar-se ao mundo associando seu agir ao seu falar é um ato de individualização e de revelação. Para Benjamin, a narrativa “não pretende transmitir o puro ‘em si’ da coisa (...) mergulha a coisa na vida de quem relata a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra” (Benjamin, 1983 p. 63). Ambos autores ressaltam a importância da apropriação individual da experiência e de sua verbalização sob essa perspectiva pessoal que confere à narração uma organização e exposição no plano da linguagem, única e particular. O narrador de “Grande sertão: Veredas” cumpre esse intento.

Rio-bardo coloca-se em meio ao redemoinho da história-estória sem, contudo, deixar-se arrastar, ele resiste estabelecendo a ordem, dando direção e sentido ao narrar. Rio-baldo imerge nas águas sombrias de seu rio-memória-dúvida e atravessa-o, confronta seus temores, expõe suas incertezas e emerge, na outra margem. Essas duas ações prescindem de elocução a qual, de alguma forma, é sempre reveladora – identificadora tanto do eu para os outros como de mim para mim. Assim, o contar possui, em essência, uma função catártica, tanto quanto lembrar resguarda uma essência reveladora. Riobaldo finaliza sua história afirmando “e me cerro (...) conto o que fui e vi”, o fazendeiro, para fazê-lo, precisou atribuir sentido ao seu ser dentro do seu viver. Depois disso, era-lhe possível, no levantar de um novo dia, vislumbrar Auroras.

## BIBLIOGRAFIA

- ARENDRT, Hannah. Ação. Trad. Roberto Raposo. In *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Observações acerca da obra de Nicolau Leskow. In: BENJAMIN et al. *Os pensadores*. São Paulo: abril Cultural, 1983.
- DALBOSCO, Jocilei. *A representação dos contadores de histórias em Sagarana*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2006.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Organizadores: Sabrina Sedlmayer, Jaime Guinzburg. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1975.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**Página em branco**

**LE CORPS, SIÈGE DE LA DOULEUR ET DE LA SOUFFRANCE:  
REPRÉSENTATIONS PATHOLOGIQUES DANS GERMINIE LACERTEUX  
(1865), D'EDMOND ET JULES DE GONCOURT**  
O CORPO COMO ESPAÇO DE DOR E SOFRIMENTO:  
REPRESENTAÇÕES PATOLÓGICAS EM GERMINIE LACERTEUX (1865), DOS  
IRMÃOS GONCOURT

Vanessa Costa e Silva Schmitt<sup>1</sup>

**RÉSUMÉ:** Manifestation du corps en désordre, la douleur indique la fragilité physique et psychique de l'être humain. Plus que mécanisme organique de défense et de protection, comme nous la comprenons aujourd'hui dans le cadre de la physiologie, la douleur (définie, certes, comme un ébranlement du système sensitif) est avant tout une construction sociale et psychoculturelle. Thématique qui dépasse la sphère du médical, la douleur apparaît dénudée dans *Germinie Lacerteux* (1865), des frères Goncourt. Il s'agit, dans cet article, d'analyser le corps comme siège de la douleur et de la souffrance. Tout d'abord, sont évaluées les instances de souffrance physique et psychique du personnage de Germinie. Puis, sont examinées les représentations des désordres dans son corps et par tout son corps, ou si jamais ceux-ci appartiennent à la frontière de l'indicible. Finalement, pourrions-nous nous demander: est-ce légitime concevoir ce personnage, ainsi que les manifestations de son corps usé, un cas pathologique?

**MOTS-CLÉS:** littérature française, douleur (anthropologie de la), Goncourt (Edmond et Jules).

**RESUMO:** Manifestação do corpo em desordem, a dor revela a fragilidade física e psíquica do ser humano. Embora possa ser descrita como um desequilíbrio do sistema sensitivo, a experiência dolorosa é atualmente compreendida para além do sentido de mecanismo orgânico de defesa, a ela atribuindo-se um caráter de construção social e psicocultural. Temática que ultrapassa a esfera médica, a dor aparece desnudada em *Germinie Lacerteux* (1865), dos irmãos Goncourt. Trata-se, no presente artigo, de analisar o corpo como espaço de dor e sofrimento. Inicialmente, avaliam-se as instâncias de sofrimento físico e psíquico da protagonista, Germinie. Logo após, são examinadas as representações dos distúrbios no corpo e pelo corpo, ou se estes pertencem à fronteira do indizível. Por fim, verifica-se a legitimidade de conceber a personagem, bem como as manifesta-

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), docente do Núcleo de Ensino de Línguas em Extensão da mesma instituição (NELE/UFRGS). O presente artigo está vinculado ao projeto de pesquisa de pós-doutoramento da autora, desenvolvido na Université de Genève, ano acadêmico de 2013-2014, financiado com uma Bolsa de Excelência da Confederação Suíça (*Bourse d'Excellence de la Confédération Suisse*).

ções do seu corpo gasto e corrompido, como um caso patológico.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura francesa, dor (antropologia da), Goncourt (Edmond, Jules).

Au long de l'histoire de l'humanité, la maladie s'est toujours imposée et avec elle la douleur, révélant la fragilité physique et psychique de l'être humain. Plus que mécanisme organique de défense et de protection, comme nous la comprenons aujourd'hui dans le cadre de la physiologie, la douleur fait pendant à la souffrance et s'y confond très souvent. Soyons objectifs: ceux qui éprouvent de la douleur souffrent; de même, la souffrance correspond assez fréquemment au mal physique.

Alain Corbin définit la douleur comme un ébranlement du système sensitif, certes, mais aussi comme une «construction sociale, psychoculturelle, formalisée dès le plus jeune âge», de sorte que le sens qui lui est conféré pré-existe à la sensation éprouvée (CORBIN, 2005, p. 262). Nous ne pouvons pas ignorer la nature individuelle ainsi que sociale de la douleur: le réseau où l'individu s'insère contribue à l'imprégner de significations et de nombreux types de manifestations de l'expérience douloureuse. Si, d'un côté, il s'agit d'une épreuve personnelle, à caractère singulier et difficile à mesurer, à quantifier, d'un autre il y a un ensemble d'attitudes qu'on attend de la part de celui qui subit la douleur (selon la portée apparente de celle-ci). Des modèles et des paramètres qui se répètent à l'aune d'une idée préconçue, répétée à l'exhaustion. De même, nous pouvons toujours nous interroger si la douleur appartiendrait-elle à la frontière de ce qui est indicible ou si, une fois ayant un langage, celui-ci ne serait autre chose que métaphorique (LE BRETON, 1995, p. 12).

Thématique qui dépasse la sphère du médical, frôlant toujours le théologique, la douleur (et avec elle tous les lexèmes qui tiennent également au domaine de la souffrance) apparaît dénudée et sans subterfuges dans *Germinie Lacerteux* (1865), l'un des récits les plus célèbres d'Edmond et Jules de Goncourt. Il s'agit, dans cet article, d'analyser le corps comme siège de la douleur et de la souffrance. Tout d'abord, sont évaluées les instances de souffrance physique et psychique du personnage de Germinie. Puis, sont examinées les représentations des désordres dans son corps et par tout son corps, ou si jamais ceux-ci appartiennent à la frontière de l'indicible. Finalement, pourrions-nous nous demander: est-ce légitime concevoir ce personnage, ainsi que les manifestations de son corps usé, un cas pathologique?

### ***Les instances de souffrance physique et psychique du personnage de Germinie***

Le récit d'enfance de Mlle de Varandeuil fait pendant à celui de Germinie, les souffrances et les pertes bien étouffées par les deux femmes. Si dans

l'expérience de la demoiselle, c'était bien la souffrance physique d'abord, la faim et les privations endurées à côté d'un père qui ne l'aimait pas; cette absence d'affection l'a rendue probe et tenace. Devenue une sorte d'ange gardien dans des périodes de maladie ou de deuil dans sa famille, Mlle de Varandeuil, quoique victime elle-même de maux physiques assez pénibles, veillait toujours sur les siens, en oubliant sa fatigue et son malheur:

« Étrange vieille fille! Les épreuves de toute son existence, le mal de vivre, les éternelles souffrances de son corps, une si longue torture physique et morale l'avaient comme détachée et mise au-dessus de la vie. Son éducation, ce qu'elle avait vu, le spectacle de l'extrémité des choses, la Révolution l'avaient formée au dédain des misères humaines. Et cette vieille femme à laquelle ne restait que le souffle, s'était élevée à une sereine philosophie, à un stoïcisme mâle, hautain, presque ironique.»(GONCOURT, 1865, p. 68)<sup>2</sup>

Et pourtant, de son côté, Germinie a perdu ses deux anges gardiens dans son enfance: à l'âge de cinq ans, ce fût sa mère, qui aimait d'un amour plus tendre cette benjamine assez tardive, puis son frère aîné, jeune homme doux et généreux, quand elle ne comptait que quatorze ans. C'est quand elle a été envoyé à Paris. La misère, pourvu qu'il y avait de l'amour, la petite Germinie l'a bien tolérée, ensuite sa vie a pris des allures de cauchemar, où le malheur a fait de nombreux ravages et où la douleur a définitivement trouvé sa place dans ce corps usé et épuisé.

Une fois orpheline et envoyée à Paris, à quatorze ans, Germinie subit les premiers effets d'un malaise psychique qui répercute aussi physiquement. Installée par ses sœurs dans un café de boulevard «où elle servait à la fois de femme de chambre à la maîtresse du café et d'aide aux garçons pour les gros ouvrages de l'établissement» (GL, p. 71), cette enfant qui avait été gâtée dans la simplicité par sa mère et son frère aîné, éprouve, terrifiée, de l'écœurement à côté des hommes qui y travaillent. Son corps pubère, hypersensible, est dégoûté par ces gens débauchés qui lui font peur. Tout en se montrant résistante à y demeurer, elle est pourtant forcée à se soumettre aux «lâches plaisanteries, les mystifications cruelles, les méchancetés de ces hommes heureux d'avoir leur petit martyr dans cette petite fillette sauvage, ne sachant rien, l'air ma-

---

2 GONCOURT, Edmond et Jules de. *Germinie Lacerteux* (1865). In: Idem. *Œuvres complètes*. Édition sous la direction de Pierre-Jean Dufief. Tome IV. Édition critique par Sylvie Thorel-Cailleteau. Paris: Honoré Champion, 2011. Afin d'alléger la lecture, les renvois à l'édition de *Germinie Lacerteux* consultée seront désormais désignés dans le corps du texte, entre parenthèses, par le sigle GL suivi du numéro de la page correspondante.

lingre et opprimé, peureuse et ombrageuse, maigre et pitoyablement vêtue de ses mauvaises petites robes de campagnes» (GL, p. 72). Elle devient leur «souffredouleur»(GL, p. 72), définition dont le jeu de mots semble être parfaitement adéquat pour dépeindre les conditions de vie qui se lui présentent et présenteront.

Toutes ces brutalités, Germinie les essuie en silence (nous en reviendrons), tout en avalant une honte qu'elle éprouve sans bien la comprendre. Quelque peu protégée par la figure de Joseph, un vieux garçon dont «l'autorité de ses cheveux blancs»(GL, p. 73) lui met, d'une certaine façon, à l'écart des méchancetés des autres, la jeune fille supporte en contrainte l'horreur qu'elle tient pour croissant dans ce café où elle trouvera définitivement le malheur.

Ayant subi toutes sortes d'agacement de la part de ces garçons de café «effrontés, blagueurs, cyniques, nourris de restes de débauche, salis de tous les vices [...]»(GL, p. 72), c'est par Joseph qu'elle sera brutalisée. Son corps adolescent, qui venait juste de prendre des allures de femme (GL, p. 72), est violé par cet homme qui semblait l'accueillir de son air paternel et désintéressé. Elle ait beau crier et résister, lutter et supplier, Joseph, en bourreau, l'a profané, en enlevant sa virginité, sa pureté de gamine maladroite et plaintive. On pourrait dire que cet épisode d'agression physique correspond à une souffrance psychique tellement violente et puissante que Germinie sera pour toujours en proie à ses conséquences.

D'après Domenica De Falco, c'est autour de cet incident qui se concentre et s'actualise la vraie nature malade de Germinie, l'hystérie y trouvant sa source (DE FALCO, 2012, p. 75). À la croisée de l'abus de sa chair, où désormais le malaise incite des réactions involontaires de son organisme devant les hommes, et de la souillure morale qu'elle ressent et de «l'affreux dégoût» (GL, p. 73) qu'elle montre envers son agresseur, Germinie connaît l'opprobre d'une grossesse qu'elle craint et qui la flétrit. Impuissante vis-à-vis la révolte de ses deux sœurs aînées, la jeune fille subit stoïquement tous genres de punition à ce qu'elles ont considéré comme un avilissement impardonnable:

«Elle reçut les coups, elle ne repoussa pas les injures. Elle ne chercha ni à se défendre, ni à s'excuser. Elle ne raconta point comment les choses s'étaient passées, et combien peu il y avait de sa volonté dans son malheur [...]. Le soir même, la plus jeune sœur de Germinie [...] la mit à coucher avec elle, par terre, sur un matelas, et l'ayant là toute la nuit sous la main, elle soulagea sur elle ses longues et venimeuses jalousies [...]. Ce furent mille petits supplices, des méchancetés brutales ou hypocrites, des coups de pied dont elle lui meurtrissait les jambes, des avances de corps avec lesquels peu à peu elle poussait sa compagne de lit, par le froid de l'hiver, sur le carreau de la chambre sans feu.»(GL, p. 74)

Comme résultat de ce rapport sexuel forcé, Germinie accouche d'un enfant mort et rien n'en est décrit au lecteur en ce qui concerne les douleurs habituelles, même pas par qui elle aurait été assistée pendant ces couches. Nous apprenons tout simplement que, une fois rétablie, elle a pu sortir après quatre mois incarcérée, et cela lui a fait «la joie d'une sortie de prison»(GL, p. 74).

Par contre, les douleurs de ses prochaines couches, celles de l'enfant que lui a fait Jupillon, son amant, sont détaillées. N'oublions pas que Germinie a besoin de bien cacher sa grossesse. Tandis que son corps se convulsionne dans des douleurs atroces, elle, toute pâle, prépare un grand dîner pour sa maîtresse, le sert tout en dissimulant «sa torture avec l'horrible sourire crispé des gens dont les entrailles se tordent»(GL, p. 116). Ayant donné à Jupillon l'argent qui était réservé à la sage-femme, elle doit délivrer son enfant à l'Hospice de la Maternité, rue de la Bourbe, destiné aux indigentes. Au bout «d'une éternelle demi-heure» dans le fiacre, la bonne est accueillie et bien installée dans le lit, où les douleurs se calment un peu. Encore une demi-heure, et Germinie accouche d'une petite-fille. Puis, elle se voit «abîmée dans ce doux affaissement de la délivrance qui suit les épouvantables déchirements de l'enfantement, toute heureuse et toute étonnée de vivre encore, [...]»(GL, p. 118).

Dans sa troisième grossesse, il s'agit déjà de la période de dégradation. Humiliée par Jupillon, dont elle ne reçoit que des miettes d'un amour mu par l'intérêt d'argent, elle se fait dire: «Eh bien! c'est amusant les femmes comme toi! toujours pleine ou fraîche vide alors»(GL, p. 143). Ivre et corrompue, seule dans la maison depuis deux semaines, Germinie tombe par terre du lit de sa maîtresse, ce qui provoque des fausses couches pendant la nuit. Irrémédiablement affectée dans ses facultés, elle n'arrive pas à appeler au secours. C'est Adèle, une autre bonne à côté qui, attirée par un gémissement persistant, va «chercher un serrurier pour ouvrir la porte, et une sage-femme pour délivrer la mourante»(GL, p. 147).

Et pourtant la douleur que l'on dirait paroxystique correspond à la nouvelle de la mort de la fille que Germinie a eue avec Jupillon. Dans un épisode capital à l'économie du roman, la bonne de Mlle Varandeuil subit une crise nerveuse lorsqu'elle reçoit une lettre de la part de la nourrice, où celle-ci lui fait part du décès de la petite. Dans cette scène charnière, les Goncourt revêtent le personnage de Germinie de tous les signes et symptômes pathognomoniques d'un accès d'hystérie. Désormais, tout son être sera corrompu par la dégénérescence:

«Mademoiselle avait commencé à se déshabiller, quand Germinie entra dans sa chambre, fit quelques pas, se laissa tomber sur une chaise, et presque aussitôt, après deux ou trois soupirs, longs, profonds, arrachés et douloureux, mademoiselle la vit, se renversant et se tordant, rouler à bas de la chaise et tomber à terre. Elle voulut la relever; mais Germinie était agitée de mouvements convulsifs si violents que la vieille femme fut obligée de laisser retomber sur le

parquet ce corps furieux dont tous les membres contractés et ramassés un moment sur eux-mêmes se lançaient à droite, à gauche, au hasard, partaient avec le bruit sec de la détente d'un ressort, jetaient à bas tout ce qu'ils cognaient [...]. Les terribles secousses, les détentes nerveuses des membres, les craquements de tendons avaient cessé; mais sur le cou, sur la poitrine que découvrait la robe dégrafée, passaient des mouvements ondulatoires pareils à des vagues levées sous la peau et que l'on voyait courir jusqu'aux pieds, dans un frémissement de jupe [...] Vainement on lui faisait respirer de l'éther, boire de l'eau de fleur d'oranger: les ondes de douleur qui passaient dans son corps continuaient à le parcourir; et dans son visage persistait cette même expression de douceur mélancolique et d'anxiété sentimentale qui semblait mettre une souffrance d'âme sur la souffrance de chair de tous ses traits.»(GL, p. 125-126)

Jean-Louis Cabanès, reprenant les analyses de l'époque sur l'anatomophysiologie féminine, souligne quelques particularités dans le système nerveux des femmes, auquel était attribué une «dangereuse excitabilité». Douée d'une sensation perçue, sensibilité, mobilité, impressionnabilité, la femme serait bien enfermée dans le pathologique. Les compréhensibles défauts tels que mollesse, inconstance et inconsistance trouveraient pourtant leur justification dans la destination la plus noble du sexe, c'est-à-dire la maternité. Si jamais elle n'arrive pas à accomplir son rôle de mère, elle pourrait quand même être une bonne garde-malade. Toutefois, le sens commun et les spécialistes veulent que, hors ces fonctions, point de salut pour une femme: «Si la souffrance qui tient à sa physiologie si particulière semble l'auréoler d'un halo glorieux dans son rôle de mère ou de servante de la douleur, cette même nature physiologique la prédispose aux affections vaporeuses, aux nervosités dangereuses. La sensibilité devient irritabilité, humeur âpre» (CABANÈS, 1991, p. 64).

Or, Germinie n'a pas pu exercer pleinement sa vocation à la maternité, quoiqu'elle ait expérimenté «la joie et l'orgueil d'avoir donné le jour à une petite créature où sa chair était mêlée à la chair de l'homme qu'elle aimait, le bonheur d'être mère [...]» (GL, p. 120). «Les divines douceurs» (GL, p. 121) provoquées par les caresses de cette enfant innocente, elle les a connues et en a joui pendant une très courte période, jusqu'à ce que le bébé, mise en nourrice, devienne malade et meure. Brusquement, Germinie est privée de ce don maternel, et compte tenu de sa constitution physique et psychique fragile, ce coup l'entraîne vers l'alcoolisme. Toujours selon Cabanès, Germinie «noue d'abord sa propre souffrance à une pathologie collective. Devenue alcoolique, elle se mêle ainsi au peuple et tente d'annihiler ce qui la rend consciente de son individualité» (CABANÈS, 1991, p. 511). En plus, ajoute-t-il, elle boit littéralement ses propres embêtements, et dans cet appétit de dégradation, il y a

un «désir de s'abîmer dans ses propres souffrances dont l'alcool lui restitue la saveur âcre» (CABANÈS, 1991, p. 512).

### ***Désordres du corps: l'expression de la douleur entre dicible et indicible***

Il s'agit ici d'analyser brièvement si les expériences douloureuses vécues par Germinie sont en général communicables ou si elles s'inscrivent plutôt dans la sphère de l'indicible.

La scène capitale de la crise hystérique que nous venons d'examiner appartient sans doute au domaine de l'incommunicable, de ce qui sera à jamais caché, de la souffrance aiguë qui ne peut pas être extériorisée. Puisqu'elle mène une existence parallèle, faisant figure de bonne virgine devant sa maîtresse, Germinie ingurgite de force ces mots terribles qui racontent la mort de son enfant, sans aucune digestion, sans aucun partage, sans aucune possibilité de soulagement. Selon David le Breton, «l'impossibilité de nommer ou de témoigner de la condition de souffrance qui déracine de soi et rend étranger aux événements amène à l'image d'une mort incisée dans l'existence [...]. La douleur est comme une version de la mort dans le vif du sujet, elle impose un deuil de soi» (LE BRETON, 1995, p. 37). Au plus profond de l'expérience du deuil maternel, en proie à l'hystérie et à la mécompréhension, Germinie ressent également tous les effets de ce deuil de soi-même, qui ôte tout sens à sa vie:

«À la suite de cette crise, Germinie tomba dans un abrutissement de douleur. Pendant des mois, elle resta insensible à tout; pendant des mois, envahie et remplie tout entière par la pensée du petit être qui n'était plus, elle porta dans ses entrailles la mort de son enfant comme elle avait porté sa vie [...]. Pleurant sa fille, la malheureuse pleurait elle-même» (GL, p. 126).

Tandis que sa chair et sa conscience sont peu à peu dénaturées par l'alcool et que la maladie nerveuse l'atteint toute entière, Germinie continue à réprimer ses mots, et dans cet univers où l'infélicité encombre sa mémoire, un avortement d'émotion larmoyante, c'est tout ce qu'elle se permet:

«Dans ses chagrins les plus poignants, dans ses ivresses les plus folles, la malheureuse gardait l'incroyable force de tout retenir et de tout renfoncer. De sa nature passionnée, débordée, qui se versait si naturellement dans l'expansion, jamais ne s'échappait une phrase, un mot qui fût un éclair, une lueur. Déboires, mépris, chagrins, sacri-

fices, mort de son enfant, trahison de son amant, agonie de son amour, tout demeura en elle silencieux, étouffé, comme si elle appuyait des deux mains sur son cœur. Les rares défaillances qui lui prenaient et où elle semblait se débattre avec des douleurs qui l'étranglaient, ces caresses fiévreuses, furieuses à Mlle de Varandeuil, ces effusions subites, ressemblant à des crises voulant accoucher de quelque chose, finissaient toujours sans paroles et se sauvaient dans des larmes» (GL, p. 150-151)

Pour Colette Becker, «le drame de Germinie est de ne pas pouvoir parler, soit qu'on lui confisque la parole, soit qu'elle n'ose pas la prendre, soit qu'elle ne le puisse pas, submergée par l'émotion [...], soit qu'elle se force au silence pour protéger sa double vie [...]» (BECKER, 1997, p. 188). Dans ce sens, rappelons Jean Starobinski dans son *L'encre de la mélancolie*: «Le sentiment n'est pas le mot, mais il ne peut se disséminer qu'à travers les mots» (STAROBINSKI, 2012, p. 257). Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'étouffer le violent malaise que le personnage éprouve devant sa propre misère, mais de l'amplifier exponentiellement jusqu'à ce que l'expérience d'une nouvelle douleur vienne éteindre sa souffrance persistante: «Il lui était venu une envie instinctive, irraisonnée, d'être brutalisée, meurtrie, de souffrir dans sa chair, de ressentir un choc, une secousse, une douleur qui fit taire ce qui battait dans sa tête» (GL, p. 194).

Il faut souligner que, d'après Le Breton, «le ressenti de la douleur est personnel, intime, il échappe à toute mesure, à toute tentative de le cerner et de le décrire [...]. Il ne franchit pas les limites du corps pour apparaître aux yeux de l'autre» (LE BRETON, 2010, p. 46). De ce fait, Germinie, honteuse et déchue, s'interdit la communication aux autres de son drame, elle se dit tout ce qu'elle aurait aimé avoir dit à autrui et, en écho, ses propres mots porteurs de sa désespérance, elle les ressasse à n'en pas finir:

«Quand, à ses heures découragées, elle retrouvait par le souvenir les amertumes de son passé, quand elle suivait depuis son enfance l'enchaînement de sa lamentable existence, cette file de douleurs qui avait suivi ses années et grandi avec elles, tout ce qui s'était succédé dans son existence comme une rencontre et un arrangement de misère, sans que jamais elle y eût vu apparaître la main de cette Providence dont on lui avait tant parlé, elle se disait qu'elle était de ces malheureuses vouées en naissant à une éternité de misère, de celles pour lesquelles le bonheur n'est pas fait et qui ne le connaissent qu'en l'enviant aux autres. Elle se repaissait et se nourrissait de cette idée, et à force d'en creuser le désespoir, à force de ressasser en elle-même la continuité de son infortune et la succession de ses chagrins,

elle arrivait à voir une persécution de sa malchance dans les plus petits malheurs de sa vie [...] » (GL, p. 169)

Jean-Louis Cabanès met en évidence que la dépossession de la parole est, pour les Goncourt, «le symbole d'une nature humaine constamment menacée de se dénaturer, c'est-à-dire de s'abîmer dans la confusion générale de la physique» (CABANÈS, 1991, p. 704). Ainsi, dans les affres de la douleur et de la mort, au fur et à mesure que la consommation progresse, le corps usé de Germinie, qui a cédé aux excès du plaisir et de l'alcool, garde tous ses secrets dans ses couches les plus profondes. Elle devient de plus en plus laconique et ce corps, qui a été violé et brutalisé, semble détaché de tout ce qui lui donnait vie auparavant:

«Toute serrée dans sa souffrance, Germinie se tenait farouche, raidie, concentrée, impénétrable. Elle avait des immobilités de bronze [...]. Elle ne se plaignait de rien, n'avait de plaisir ni de distraction à rien. Ses besoins de tendresses eux-mêmes l'avaient quittée [...]. Souvent, elle s'abîmait dans des silences qui faisaient attendre le déchirement d'un cri, d'une parole; mais après avoir promené le regard autour d'elle, elle ne disait rien, et recommençait à regarder au même endroit, dans le vide, devant elle, fixement, éternellement.» (GL, p. 205)

### ***Rédemption et pathologie: entre mémoire et oubli?***

Et quand Germinie n'est plus chair, quand elle n'est autre que mensonges et méchanceté, quand le petit peuple qui l'entourait émet son avis à Mlle de Varandeuil jusqu'à ce que «les mots l'étouffassent et s'étranglassent dans sa gorge» (GL, p. 216), l'attendrissement de la miséricorde se manifeste après un premier flot de haine et de répulsion. Et mademoiselle

«[...] avait un vague souvenir de certaines étrangetés de cette fille, d'effusions fiévreuses, d'étreintes troublées, d'agenouillements qu'on eût dit prêts à une confession, de mouvements de lèvres au bord desquelles semblait trembler un secret [...] Et elle devinait là-dessous maintenant des blessures, des plaies, des déchirements, le tourment de ses angoisses et de ses repentirs, les larmes de sang et de remords, toutes sortes de souffrances étouffées dans toute sa vie et dans toute sa personne, une Passion de honte qui n'osait demander pardon qu'avec son silence.» (GL, p. 217-218)

Attendrie par ses souvenirs, Mlle de Varandeuil semble finalement déceler la parole retenue, tout en s'interrogeant si la fin de cette vie où débordèrent les

douleurs, les chagrins et les déchirements, cette existence passée en proie aux propres émois et qui a mis Germinie à part de la société peut correspondre à une rédemption morale de son caractère. Dans ce sens, évoquons Le Breton quand il affirme que, selon la tradition chrétienne, «la souffrance n'est une morale immédiatement incarnée dans la chair» (LE BRETON, 2010, p. 35), et l'on voit l'être qui se détache des fautes et d'une conséquente imposition de peines sur son corps en vertu de la décision du Christ. En fait, une fois la mort venue, Germinie se dépouille «de terreur et d'horreur. La souffrance seule y restait, mais une souffrance d'expiation, presque de prière, la souffrance d'un visage de morte qui voudrait pleurer...» (GL, p. 218).

Et si, comme le veut encore Le Breton, «souffrir comme l'autre ne suffit pas à dissiper l'éloignement et à nouer d'emblée une communauté de destin [...]» (LE BRETON, 1995, p. 39), Mlle de Varandeuil a beau prier en cherchant le corps de Germinie quelque part dans la fosse commune, elle n'y trouvera que le silence épais d'une détresse sans fin.

## BIBLIOGRAFIA

BECKER, Colette. «Le personnage de Germinie Lacerteux ou comment tuer le romanesque». In: CABANÈS, Jean-Louis (éd.). *Les frères Goncourt: art et écriture*. Paris: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

CABANÈS, Jean-Louis. *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. v. 2. Paris: Klincksieck, 1991.

CORBIN, Alain. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). *Histoire du corps, v. 2: De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, 2005.

DE FALCO, Domenica. *La femme et les personnages féminins chez les Goncourts*. Paris: Honoré Champion, 2012.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Germinie Lacerteux (1865)*. In: Idem. *Œuvres complètes*. Édition sous la direction de Pierre-Jean Dufief. Tome IV. Édition critique par Sylvie Thorel-Cailleteau. Paris: Honoré Champion, 2011.

LE BRETON, David. *Anthropologie de la douleur*. Paris: Métailié, 1995.

LE BRETON, David. *Expériences de la douleur: entre destruction et renaissance*. Paris: Métailié, 2010.

STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012.

**A DILUIÇÃO DAS BARREIRAS INTERARTES: UMA PROPOSTA EDUCACIONAL E O RELATO DE EXPERIÊNCIA DO GRUPO CACIONEIRO.**  
(THE DILUTION OF THE INTERARTS BORDERS: A EDUCATIONAL PROPOSAL AND THE CACIONEIRO'S EXPERIENCE.)

Vinicius da Silva Rodrigues<sup>1</sup>  
Nathalia Pinto<sup>2</sup>

**RESUMO:** o presente trabalho apresenta uma proposta de ensino baseada no tratamento da canção e da literatura como expressões refletoras de uma mesma sociedade e constituintes de um mesmo sistema artístico através das experiências do grupo Cancioneiros, uma iniciativa pedagógica em atividade desde 2008. O projeto propõe a intervenção em espaços culturais e instituições educacionais com trabalhos em forma de saraus, palestras, oficinas e cursos direcionados, principalmente, ao Ensino Médio; seu objetivo geral baseia-se na ideia de desenvolver a sensibilidade interpretativa e a fruição estética através de canções brasileiras mediante alguns recortes possíveis, demonstrando a importância dessa linguagem como manifestação poética particular da literatura e da cultura nacionais – tornando a canção uma ferramenta possível para a construção do conhecimento em sala de aula.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canção, Ensino de Literatura, Leitura.

**ABSTRACT:** this work aims at presenting a teaching proposal based on the treatment of popular songs and literature as expressions which reveal the society and are part of the same artistic system through the Cancioneiros's experience, a pedagogical initiative in activity since 2008. The project proposes interventions in cultural spaces and educational institutions with small concerts and presentations, talks, workshops especially directed to High School students. Its objective is based on the idea of developing the interpretative sensibility and the aesthetics fruition through de Brazilian popular songs considering some possible topics and approaches, showing the importance of this language as a poetic manifestation from the national literature and culture – facing the popular song as a possible tool in the building of knowledge in classrooms.

**KEYWORDS:** Popular songs, Literature teaching, Reading.

---

1 Vinicius da Silva Rodrigues: Licenciado em Letras pela UFRGS; Mestre em Letras / Literatura Brasileira pela UFRGS; doutorando em Letras pela UFRGS.

2 Nathalia Pinto: Licenciada em Letras pela UFRGS; Mestre em Letras / Literatura Brasileira pela UFRGS.

## ***Introdução***

Os estudos de Literatura e Estética Comparada têm, cada vez mais, tratado da diluição das barreiras interartes, uma vez que a arte contemporânea tem evidenciado que tipologias, gêneros e classificações estanques não podem mais dar conta das manifestações (pós)modernas<sup>1</sup>. Literatura e canção, enquanto objetos que refletem estética e socialmente um espaço-tempo, empreendem intenso diálogo e, assim, não se explica que sejam tratados em sala de aula de forma apartada ou hierarquizada. Mesmo os exames de ingresso para universidades, como o ENEM e os mais variados vestibulares – que, muitas vezes, acabam pautando arbitrariamente o currículo escolar – têm reconhecido a artificialidade dessa separação, trazendo questões que exigem a compreensão desses dois textos, cancional e literário, tanto histórica como artisticamente. Este trabalho pretende ser, assim, a apresentação de uma proposta pedagógica que ajude a discutir tal tópico: trata-se do grupo Cancioneiros.

O grupo Cancioneiros é uma iniciativa pedagógica pautada pela relação entre música & educação. Formado em 2008, o projeto conta com cinco integrantes que, em seu trabalho, mesclam as ocupações de professores e músicos. O que se busca é abordar a canção brasileira a partir de diversos temas, enfoques e diálogos, sempre a partir de um formato dinâmico, mesclando informação e conteúdo com momentos de fruição, nos quais a música é executada ao vivo pelos próprios componentes, permitindo a experiência estética de maneira ampla, acompanhada de performances, esquetes, dinâmicas com a plateia e momentos de palestra. Assim, buscando um formato diversificado de atuação, os Cancioneiros trazem como proposta intervir em espaços culturais e instituições educacionais com trabalhos em forma de sarau, palestras e oficinas direcionados, principalmente, ao Ensino Médio, buscando desenvolver, também, a sensibilidade interpretativa e a fruição estética em canções do imaginário da cultura brasileira contemporânea mediante algumas abordagens e recortes possíveis. Com isso, acaba-se por demonstrar a importância desta linguagem como manifestação poética particular da literatura e da cultura nacionais, tornando a canção, portanto, uma ferramenta para a construção do conhecimento em sala de aula. Logo, trata-se de um projeto baseado no tratamento de canção e literatura como expressões refletoras de uma mesma sociedade e constituintes de um mesmo sistema artístico.

### ***1 Sobre o lugar da canção na escola: uma possibilidade para a formação de leitores.***

De todas as linguagens artísticas que articulam saberes com a literatura e, sendo assim, com a prática de ensino de Literatura na escola, a música

parece ser aquela que tem a entrada mais frequente. Porém, ao falarmos de música em diálogo com o texto literário no âmbito da educação, reconhece-se, mais especificamente, a canção como objeto de trabalho (logo, a produção estética que vincula letra & música), uma vez que a análise se objetivará quase sempre no texto escrito, ou seja, nos versos que compõem a letra da respectiva canção. Não se trata de um problema – pelo contrário, trata-se de uma mera constatação. Constata-se, também, por outro lado, que, na medida em que se centraliza a leitura sobre os versos, cria-se um papel, sob certo aspecto, puramente lúdico em relação ao uso da música em sala de aula, ou, sob outra perspectiva, auxiliar, assessorio – hierarquizado, portanto, em relação à literatura. Assim, o caminho será sempre em direção ao texto literário. A autonomia do *texto-canção* se perde, e mesmo as abordagens intertextuais entre os dois, que exigem um conhecimento pleno de ambos para encontrar seus pontos de contato, ficam empobrecidas.

Isso se deve a uma institucionalização do trabalho com a literatura na sala de aula, que impede, muitas vezes, um diálogo pleno entre linguagens artísticas distintas, seja qual for o projeto pedagógico que preveja esse encaminhamento. Dessa forma, o entendimento acerca da palavra *leitura* e do processo de formação de leitores só se concretiza, no saber comum, na medida em que há contato com o texto literário de maneira preponderante, de forma que a própria ideia de leitura torna-se uma habilidade institucionalizada. Como lembra Tereza Colomer, na história do ensino e da educação literária, “a literatura fortaleceu sua imagem de bem cultural de acesso livre para todos: um bem que se escolhe segundo os interesses pessoais de cada um e que é suscetível de produzir uma satisfação imediata” (COLOMER, 2007, p. 23.) – o que nem sempre será cumprido, como se sabe.

Como explica Pierre Bourdieu – em entrevista a Roger Chartier contida no livro *Práticas da Leitura* (2011) – a relação com a leitura, seu próprio conceito e os pretensos níveis da mesma acabam, de alguma forma, também se articulando com o nível de instrução dos sujeitos, noções diretamente proporcionais ao tipo de prática pedagógica instituída:

A leitura obedece às mesmas leis que as outras práticas culturais, com a diferença de que ela é mais diretamente ensinada pelo sistema escolar, isto é, de que o nível de instrução vai ser mais poderoso no sistema dos fatores explicativos, sendo a origem social o segundo fator (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p. 237).

A dificuldade de pensar a leitura, portanto, fora do âmbito estritamente literário provém, especialmente, dessa relação que há com o ensino e com o processo de formação de leitores na escola e, logo, da institucionalização da leitura literária como o grande saber a ser alcançado.

A proposta pedagógica do grupo Cançoneiros que aqui se procura apresentar está guiada por uma ideia particular de formação de leitores, tendo em vista, essencialmente, as potencialidades existentes no trabalho com a canção, sem perder o foco acerca de sua articulação com outras linguagens. Para compreender tal ideia, convém entender que, na concepção do grupo, a canção faz parte de um *sistema artístico*, dentro do qual as diferentes artes podem dialogar, irrompendo barreiras.

## 2 A relação entre literatura e música

Étienne Souriau (1983), uma referência nos estudos de Estética Comparada, ao pensar no sistema artístico, procura representá-lo graficamente como um círculo para evidenciar a relação de interdependência existente entre as diferentes manifestações desse sistema. Nessa representação, música e literatura são vizinhas, estão lado a lado, pois a correlação entre as duas formas se dá intensamente na medida em que as duas trabalham e transformam o mesmo material: a linguagem, enquanto expressão sociopolítica e cultural, e os fonemas e sons, enquanto materialidade sonora.



Figura 1: o sistema artístico de Étienne Souriau. (Fonte: SOURIAU, 1983, p. 21.)

Outros estudiosos discutem ainda se apenas a música (sem letra) é uma linguagem capaz de narrar, descrever, comunicar, o que a aproximaria, ainda mais, da literatura. Segundo Marshall Brown (2006), é possível dar à música o dom de comunicar, como uma linguagem, desde que se faça a distinção entre essa comunicação e aquela que se realiza na vida cotidiana através das línguas naturais, já que é de caráter bem diverso das performances escrita e falada de uma língua, uma vez que a música não trabalha com a dupla articulação da linguagem, ou seja, não liga de forma imediata e objetiva um

conteúdo sonoro a um significado, um referente no mundo. Assim, “while literature intermittently exploits the phonetic system, it [music] primarily communicates through the much more fluid lexical register [*enquanto a literatura intermitentemente explora o sistema fonético, a música comunica através de um registro lexical muito mais fluído*].”<sup>2</sup> (p.76). Brown complementa a discussão com a citação de Adam Schaff, que diz que a música tem fonemas, mas não palavras, e ainda que enquanto a linguagem seja capaz de comunicar significados, a música comunica sentimentos.

Fica claro, feitas as distinções e demarcadas as especificidades de cada texto, que a música, ou seja, a melodia, é capaz de comunicar e evocar, senão significados imediatos, sentimentos e experiências através de sensações provocadas pelos feixes sonoros complexos pelos quais se constitui. Dessa forma, a música também tem suas propriedades comunicativas e, por isso, não está fora da gama de gêneros textuais com os quais o educador deve estabelecer relação em seu fazer em sala de aula. As estratégias de fomento à leitura podem também dar conta da formação de leitores de textos musicais e cancionais.

Steven Paul Scher (2006), um dos maiores estudiosos do assunto, chamou de *melo-poética* a área de estudos que se dedica a tratar do diálogo entre música e literatura. Dentro desse campo, o autor destaca duas linhas principais e genéricas de abordagem desses objetos: 1) uma primeira linha de caráter formal e estrutural, que distingue na literatura o uso de procedimentos típicos da composição musical, desde os mais evidentes, como ritmo, rima e refrão, aos mais elaborados, como tema e variações ou o contraponto; 2) enquanto uma segunda linha de abordagem contempla a análise do ponto de vista cultural desse relacionamento intertextual: o que uma canção significa, o que traz consigo, o que evoca ao aparecer em uma obra literária? Quais são as implicações culturais provocadas pela menção de uma canção em um dado texto literário? Isso posto, podemos sugerir que o estudo da relação entre música e literatura pode se dar, ainda, em dois sentidos: tomando como ponto de partida a obra literária ou a musical, pois ambas podem se estruturar a partir de procedimentos próprios da constituição do outro objeto, ou, ainda, conter referências que trazem para o corpo da obra o outro universo, seja ele o musical ou o literário.

A experiência do grupo Cancioneiros – voltada à formação de leitores a partir do tratamento de literatura e canção popular como manifestações estéticas e culturais resultantes de uma mesma sociedade e estado de coisas – está vinculada à segunda possibilidade de abordagem proposta por Scher: a *melo-poética cultural*. A forma como a literatura é trabalhada no ambiente escolar, pautada pela historiografia literária, toma o texto, principalmente, enquanto manifestação sociocultural de um dado tempo e espaço. Dessa forma, o texto cancional se soma na representação desse panorama, possibilitando ao aluno uma imagem mais total do contexto político e cultural de uma dada época,

além de atuar na formação de um leitor de outro formato textual, a canção, amplificando e, ao mesmo tempo, desconstruindo os domínios do literário, uma discussão sempre válida de se levar para a sala de aula dada a sua complexidade.

Todorov, por exemplo, pergunta-se: “qual é o objeto da análise estrutural da literatura (ou, se se preferir, da poética)? À primeira vista, é a Literatura, ou como diria Jakobson, a *literariedade*” (TODOROV, 2008, p. 89). Considerando a noção de *literariedade*, fica particularmente difícil concluir o que define o literário como forma, na medida em que há diversos trânsitos interdisciplinares no campo da arte, principalmente nas artes moderna e contemporânea. Todorov acaba expondo, assim, os caminhos de uma análise estrutural da narrativa que guarde uma postura conectada com o desejo de investigar os objetos artísticos a partir de percepções comuns:

Discutindo os fenômenos literários, fomos obrigados a introduzir certo número de questões, a criar uma imagem da literatura; essa imagem constitui a preocupação constante de toda pesquisa sobre a poética. (...) As virtualidades que constituem o objeto da poética (como de toda outra ciência), essas qualidades abstratas da literatura, só existem no discurso da própria poética. Nessa perspectiva, a literatura é apenas um mediador, uma linguagem, da qual se serve a poética para falar. Não se deve concluir que a literatura seja secundária para a poética e que ela não seja, em certo sentido, seu objeto. O que caracteriza a ciência é justamente essa ambiguidade do objeto, ambiguidade que não se pretende resolver mas colocar na própria base do estudo (TODOROV, 2008, p. 89)

Parafraseando Todorov, a canção será outro *mediador* possível da *poética*; e a mesma pode ser vista tanto como um fenômeno literário quanto como um fenômeno autônomo – tal escolha dependerá da ênfase dada aos aspectos intertextuais, que acabarão sendo, enfim, bastante importantes para a proposta pedagógica que aqui se apresenta.

Vemos a canção, aqui, como um formato literário em função de certos entendimentos historiográficos que acabarão comprovando tal posição. Logo, não posicionamos a canção dessa forma para justificá-la, mas sim para compreendermos que essa relação é mais íntima do que se imagina – e não só íntima como também algo que está nas origens mais profundas dessa relação quase vital que o ser humano tem com a arte.

Antonio Candido lembra que “a Literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”, sendo que “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem entrar

em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2004, p. 174). As formas de lidar com a literatura, no entanto, é que são vastas, pois esta parece já nascer como um campo interdisciplinar entre as áreas de abrangência do ensino escolar, ou seja, entre os componentes curriculares. Trata-se de uma área que permite pontos de contato não só com as outras possíveis abordagens das Linguagens, mas também, por que não dizer, toda forma de conhecimento concebido pelo homem, uma vez que dá conta, em suma, da natureza humana. Dessa maneira, podemos entender que a arte assume incontáveis potencialidades, como anuncia Edgar Morin:

Literatura, poesia e cinema devem ser considerados não apenas, nem principalmente, objetos de análises gramaticais, sintáticas ou semióticas, mas também escolas de vida, em seus múltiplos sentidos:

- Escolas da língua, que revela todas as possibilidades através dos escritores e poetas, e permite que o adolescente (...) possa expressar-se plenamente em suas relações com o outro.
- Escolas (...) da poética da vida (...), da emoção estética e do deslumbramento.
- Escolas da descoberta em si, em que o adolescente pode reconhecer sua vida subjetiva na dos personagens de romances ou filmes. (...) (MORIN, 2005, p. 48).

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) reiteram diversas vezes um posicionamento em acordo com uma abordagem diversificada no campo das Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, a fim de ampliar os domínios das habilidades e competências ligadas a esse campo, de forma não só a se apropriar desses conhecimentos como também articulá-los entre si, permitindo ao aluno

- a) Compreender e usar os sistemas simbólicos das diferentes linguagens como meios de organização cognitiva da realidade pela constituição de significados, expressão, comunicação e informação. b) Confrontar opiniões e pontos de vista sobre as diferentes linguagens e suas manifestações específicas. c) Analisar, interpretar e aplicar os recursos expressivos das linguagens, relacionando textos com seus contextos, mediante a natureza, função, organização, estrutura das manifestações, de acordo com as condições de produção e recepção (MEC, 1999, p. 108).

A reflexão dos PCNs do Ensino Médio é compreendida pela necessidade de reafirmar um saber que não se encerre tão somente na função dada

às disciplinas (ou componentes curriculares), que acabam atribuindo domínio sobre determinados suportes, desconsiderando, muitas vezes, a articulação de habilidades e competências a serem desenvolvidas em muitos outros âmbitos, não só do próprio conhecimento escolar e do saber científico ou artístico, mas, igualmente – como é o caso da leitura – à vida cotidiana:

A utilização dos códigos que dão suporte às linguagens não visa apenas ao domínio técnico, mas principalmente à competência de desempenho, ao saber usar as linguagens em diferentes situações ou contextos, considerando, inclusive os interlocutores ou públicos. (MEC, 1999, p. 96.)

Mais do que trazer à luz o conhecimento enciclopédico e historiográfico, formar leitores é criar o vínculo entre *mundo* e o ato de *ler*. Logo, se por um lado a leitura de mundo influencia o ato de ler, por outro a possibilidade de ler e interpretar retroalimenta a leitura de mundo, acrescenta a ela uma “participação subjetiva”, como dirá Tereza Colomer (2007, p. 38), também porque há várias possibilidades de ler esse mundo, da mesma maneira que há várias possibilidades para o ato de ler, como destacam as Diretrizes Educacionais Nacionais. É possível *ler literariamente* vários tipos de *texto*, por exemplo, articulando saberes entre os mesmos e produzindo diálogos possíveis para que se ampliem seus sentidos, principalmente se eles estiverem vinculados a um mesmo contexto de leitura, de modo que outro conceito central para a formulação do projeto pedagógico do projeto Cancioneiros é a ideia de intertextualidade.

### **3 Cancioneiros – música & educação: metodologia de trabalho e objetivos conduzidos pela intertextualidade.**

O que as artes desenvolvem no ensino escolar – ou o que elas podem desenvolver –, através de suas competências e habilidades, vai além do próprio objeto artístico. Por serem responsáveis pelo desenvolvimento de habilidades e competências fundamentais que ampliam nossos referenciais através de *participações subjetivas*, temos nelas meios através das quais age muito bem o conceito de *migrações* do qual fala Edgar Morin. Este conceito está associado à ideia de *transdisciplinaridade* defendida permanentemente pelo autor: trata-se da ideia da “reintrodução do conhecimento em todo conhecimento” (MORIN, 2005, p. 96):

Certas noções circulam e, com frequência, atravessam clandestinamente as fronteiras, sem serem detectadas pelos “alfandegueiros”. Ao contrário da ideia muito difundida de que uma noção pertence apenas ao campo disci-

plinar em que nasceu, algumas noções migradoras fecundam em um novo terreno, onde vão enraizar-se, ainda que à custa de um contrassenso (MORIN, 2005, p. 108).

Com efeito, as artes necessitam de uma postura ativa do espectador. Quando enunciamos isso, estamos falando, também, de *leitura*. Para que se consolidem os processos de leitura e, portanto, de formação de leitores, deve-se pressupor a análise e a investigação sobre o texto a partir de contextos de leitura criados para tanto.

Exemplificando de forma prática: os Cancioneiros trabalham com uma metodologia guiada por eixos temáticos que podem tanto mirar numa perspectiva estética, quanto interdisciplinar; sendo assim, tem-se um trabalho que se dá de forma articulada entre textos diferentes. Numa perspectiva comparatista, um texto pode se integrar ao outro e a abordagem pode se configurar, facilmente, de maneira intertextual. A intertextualidade, nesse processo, irá se propor, também, como intersemiótica. Os formatos de apresentação são diversos, mas seguem uma estrutura básica: conteúdo informativo através de palestra expositiva/dialogada, mesclando vídeos, apresentação audiovisual, dinâmicas de grupo, jogos de improviso, performances teatrais, esquetes, resolução de exercícios e debates – tudo isso somado à performance musical ao vivo, permitindo, logo, um espaço lúdico e interativo que se soma aos conteúdos trabalhados.

Entre os objetivos buscados pelo trabalho dos Cancioneiros estão:

- Explorar a canção como texto e, sendo assim, possibilidade de trabalho pedagógico;
- Identificar, na canção, seus componentes básicos a fim de observá-la em sua amplitude poética: através da palavra e também da musicalidade;
- Explorar a canção como fenômeno artístico/literário possível para analisar aspectos sociais, políticos, geográficos, históricos, etc.
- Resgatar a memória da canção popular brasileira;
- Observar a canção como possibilidade de intertexto na relação com a literatura e, também, com as outras linguagens artísticas;
- Sensibilizar (educandos e educadores) para o trabalho com a canção em sala de aula, fornecendo as ferramentas de análise para tanto e exercitando habilidades e competências atreladas a essa prática;
- Encaminhar a análise da canção como possibilidade de ferramenta interdisciplinar;
- Explorar o caráter cênico e interativo em abordagens em forma de sarau;
- Promover, através do caráter interativo e lúdico que a música proporciona, um trabalho que explore múltiplas sensibilidades dentro da sala de aula e, enfim, toque emocionalmente os educandos.

Entre os formatos apresentados pelo grupo, destacam-se algumas abordagens que têm se mostrado mais eficazes nos espaços diversos (escolas, universidades, feiras e eventos) pelos quais o grupo já passou (através das imagens que seguem junto às descrições, é possível construir, também, uma espécie de “relato de experiência” dessas atividades):

### **Diálogos entre Canção e Literatura**

O músico e escritor Arthur Nestrovski(2007) costuma dizer que, no Brasil, de forma muito singular, a canção sempre foi um meio de entendimento das coisas. Tanto quanto acontece na Literatura, ao longo da história usamos a canção popular para pensar o momento, o povo e a sociedade. Ficam claras, dessa forma, as fortes correspondências que existem entre a música e a literatura no país. A intertextualidade é, certamente, um dos traços recorrentes no tesouro formado pelo todo do cancioneiro brasileiro. Observa-se esse trânsito livre entre as expressões artísticas em obras como “Um Índio”, de Caetano Veloso, que retoma e cita a figura do índio como herói brasileiro, consagrada pelo Romantismo de José de Alencar, ou em “Exagerado”, imortalizada na voz de Cazuza, que brinca com o romantismo derramado da poesia do século XIX resignificado nos anos 1980 com uma ponta de deboche.



Figuras 2, 3 e 4: contação de histórias, leituras dramáticas, performances cômicas, interações e dinâmicas com o público, além das performances musicais ao vivo, são algumas das possibilidades de abordagem dos Cancioneiros. (Fontes: [www.facebook.com/cancioneiros](http://www.facebook.com/cancioneiros) e acervo dos autores.)

### **A Canção & A Cidade**

A cidade é um espaço de convivência urbana que, frequentemente, está presente no cancioneiro. O texto cancional popular, reconhecido como altamente capaz de comentar o espaço-tempo do país – parafraseando, mais uma vez, Arthur Nestrovski(2007) – tem se dedicado a revelar ao Brasil, tanto quanto o texto literário, a realidade socioeconômica das diversas regiões. Desde o crescimento dos grandes centros urbanos a partir da década de 50 até os dias atuais, com as megalópoles, a cidade aparece na canção das mais diferentes formas: seja pela exaltação de seus problemas, seja pela saudade que ela provoca, ou até como forma de ressaltar os seus lugares marcantes. Nesta atividade, o grupo Cancioneiros se apropria de temas que abarcam diversas áreas

(como a Geografia, a Ecologia, a Sociologia, a Filosofia e a História), propondo uma discussão plenamente interdisciplinar, mostrando como a cidade é um espaço não só propício para a vivência humana, mas também para o surgimento de canções marcantes da nossa MPB, como “Alagados”, da banda Paralamas do Sucesso, “Sampa”, de Caetano Veloso, “A Cidade”, de Chico Science & Nação Zumbi, “Longe demais das capitais”, dos Engenheiros do Hawaii, entre outras.



Figuras 5, 6, 7 e 8: a performance musical é o elemento mais importante na elaboração das atividades dos Cancioneiros. (Fontes: [www.facebook.com/cancioneiros](http://www.facebook.com/cancioneiros) e acervo dos autores.)

### 3.2 A História & O Rock Brasileiro

Mais do que um som grave e distorcido, o rock foi um dos gêneros mais influentes do século XX. A sua versatilidade é tão grande que se dividiu nos mais diferentes subgêneros, permitindo uma mistura de sons que comprova sua riqueza, seguindo sempre atual até os nossos tempos. Tentando demonstrar isso, o grupo Cancioneiros mostra, por meio da canção, da literatura e de outras artes, que o rock se relaciona com os principais acontecimentos das histórias brasileira e mundial, e que pode, para o aluno, ser o transmissor de questões tanto comportamentais quanto sociais e estéticas, desde a Jovem Guarda, passando pela Tropicália, por figuras como Raul Seixas, pelas tentativas de inculcir uma identidade brasileira no *pop rock* durante os anos 1970 (como no Clube da Esquina) até a consolidação nos anos 1980, a era do fim das grandes utopias.



de apresentar o disco *Tropicália ou Panis et circenses* através de performances musicais ao vivo, discutir o contexto de produção do álbum nos anos 1960, introduzir os conceitos centrais que definem o que é a proposta tropicalista e relacionar o movimento e suas ideias às suas bases e principais influências artísticas – tudo isso envolvendo, também, dinâmicas com a plateia, momentos interativos e exercícios teatrais.



Figuras:12, 13 14:discutir a Tropicália com os alunos e apresentar suas músicas também traz situações de imersão em tópicos ligados às artes plásticas no Brasil, além de amplificar as possibilidades performáticas propostas pelos Cancioneiros. (Fontes: [www.facebook.com/cancioneiros](http://www.facebook.com/cancioneiros) e acervo dos autores.)

### ***Considerações finais***

A canção popular brasileira, em especial, é uma manifestação artística reconhecida internacionalmente por suas impressionantes capacidades representativas. Ao longo de sua história, a canção popular do país, ainda que nascida nas camadas sociais mais desfavorecidas economicamente, sempre se prestou ao papel de refletir sobre a sociedade que a criava.

O estudo da história da canção popular brasileira é o estudo da moderna história do Brasil: assim foi com o samba, nascido nos terreiros das casas das velhas baianas, como a Tia Ciata, forjado por descendentes de escravos e ex-escravos que transformavam em um novo ritmo suas memórias sonoras da mãe África; assim foi com a Bossa Nova, que traduziu o clima de otimismo que o Brasil de Juscelino Kubtschek prometia; assim foi com a Tropicália, que em tom debochado se abria à penetração dos ritmos e cultura estrangeiros, sem deixar de lado a brasilidade e o tom de protesto que a fala dos artistas assumiu durante a Ditadura Militar. E esses são apenas alguns exemplos entre os muitos que poderiam ser citados, afinal, no século XX, o país assistiu à criação e con-

solidação da canção popular como manifestação artística de elevado valor artesanal e social, tornado-se um dos cancioneiros populares mais importantes e de mais sofisticada elaboração do mundo. Sobre isso, o pesquisador e músico Luiz Tatit comenta:

Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovinice, mas nunca por mediocridade. Os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra. Toda a sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta, em que pese a modesta presença da língua portuguesa no cenário internacional (TATIT, 2004, p. 11).

A canção popular, portanto, não pode estar fora da sala de aula. Enquanto um texto que nos traduz enquanto brasileiros, que desenha e reflete nossa identidade, é imprescindível que a leitura desse objeto tenha espaço na escola assim como o tem reconhecidamente o texto literário. O grupo Cancioneiros acredita que o tratamento intertextual é o caminho para a entrada da canção em sala de aula, mas, mais do que isso, é essa abordagem dialógica que sensibiliza o educando para que ele próprio seja capaz de articular questões de cunho estético, cultural e social em diferentes âmbitos, tanto em meios artísticos diversos quanto em situações cotidianas – estando a música lá ou não. Todavia, dificilmente ela não estará.

#### Notas:

1. Optamos pela forma “(pós)-moderna” já que o conceito de pós-modernismo é bastante discutido e controverso. Como o presente trabalho não se propõe a entrar em tal debate, a opção pelo termo utilizado parece dar conta da flutuação de tal conceito.
2. Tradução dos autores.

## BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da Leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: EstaçãoLiberdade, 2011, p. 229- 253.

BROWN, Marshall. "Origins of modernism: musical structures and narrative forms." In: \_\_\_\_ SCHER, Steven Paul (Org.). *Music and text: critical inquiries*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 75-92.

COLOMER, Tereza. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

MORIN, Edgar. *Cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: \_\_\_\_ NESTROVSKI, Arthur. (Org.) *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

*PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS DO ENSINO MÉDIO*. Brasília: Ministério da Educação, 1999.

SCHER, Steven Paul (Org.). *Music and text: critical inquiries*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 3-20.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo, Cultrix, 1983.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

**Página em branco**

# UM ILUSTRADOR DA VIDA MODERNA NA PERIFERIA DA LITERATURA (AN ILLUSTRATOR OF THE MODERN LIFE ON THE PERIPHERY OF LITERATURE)

Vinicius da Silva Rodrigues<sup>1</sup>

**RESUMO:** este trabalho focaliza um dos segmentos da obra do quadrinista Will Eisner e prima pela análise do projeto estético do artista contido em suas *graphic novels* que lidam, principalmente, com o tema da cidade e, sendo assim, das relações estabelecidas com o espaço. Logo, observa-se em que medida o olhar do autor sobre os personagens & o espaço urbano demonstra singularidades. Em outro âmbito, discute-se o conceito de *graphic novel*, hoje amplamente divulgado, mas que teria em Eisner e nessas obras seus precursores – que, nesse diálogo terminológico com o literário, intensificam tensões.

**PALAVRAS-CHAVE:** Histórias em quadrinhos; Will Eisner; Cidade.

**ABSTRACT:** this work focus on one of the comics books author Will Eisner's works segment and ranks first the analysis of the aesthetics project of the artist in his graphic novels which deal, mainly, with the city topic and, so, with the relations established with the space. In this way, it is possible to observe how the author's regard through the characters and the urban space shows singularities. On the other side, the graphic novel concept, nowadays very divulged, is discussed. It would have, in Eisner and these works, its pioneers that, in this terminological dialogue with the literary field, intensifies tensions.

**KEYWORDS:** Graphic novels; Will Eisner; City.

## Introdução

Charles Baudelaire, ao apresentar aos leitores a figura de Constantin Guys em seu conhecido ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, refere-se a este como um “velho”<sup>1</sup>. No entendimento de uma época em que a expectativa de vida não era longa, conceber um artista que iniciara seu trabalho por volta dos quarenta anos significava presenciar o alvorecer tardio de uma carreira (estamos falando do início dos anos 1860). Guys, à época, já contava com 61 anos. Para Baudelaire, no entanto, o mais importante a respeito de Guys seria reconhecer na sua obra o registro de uma época de intensas transformações sociais e urbanísticas naquela França da segunda metade do século XIX, algo, de certa maneira, próximo da-

---

<sup>1</sup> Licenciado em Letras pela UFRGS; Mestre em Letras / Literatura Brasileira pela UFRGS; doutorando em Letras pela UFRGS.

quilo que o autor de histórias em quadrinhos Will Eisner faria a partir do final dos anos 1970 ao registrar a cidade de Nova York. Por essa época, Eisner não era aquilo que podemos considerar tão radicalmente, hoje, como “um velho”: tinha quarenta anos... Só de carreira nos quadrinhos; carregava mais vinte de idade nas costas; era conhecido e respeitado, mas queria mais.

Will Eisner – nascido em 1917 e falecido em 2005 – é considerado um dos mais significativos autores das histórias em quadrinhos. Com a obra *Um Contrato com Deus & Outras Histórias de Cortiço*, escrita em um momento tardio de sua já consolidada carreira, em que tentava se reencontrar como artista, Eisner tornou-se um dos responsáveis por renovar as possibilidades de se contar histórias através dos quadrinhos, popularizando o termo *graphic novel* – supostamente, um novo formato, “mais próximo da literatura” (a despeito de todos os problemas envolvidos nessa acepção que – como seria verificado a posteriori – não era tão precursora assim). A obra, a primeira de uma trilogia que viria a ser finalizada com os livros *A Força da Vida* e *Avenida Dropsie*, traz como proposta conceitual a visão acerca da vida na periferia da grande cidade. Mais do que um elemento dentro da estrutura narrativa, o espaço adquire feição identitária na obra deste “narrador gráfico” e é um elemento fundamental em sua poética, não só nas obras supracitadas, mas também em outras, como *Nova York – A Vida na Grande Cidade*, onde o tratamento evidencia igualmente uma visão subjetiva sobre o espaço e seus elementos mais característicos. No diálogo entre a chamada Trilogia do *Contrato com Deus* e *A Vida na Grande Cidade*, entretanto, há tensões e confrontos, seja quanto ao imaginário urbano que se projeta sobre a mesma metrópole, seja quanto às possibilidades comunicativas da linguagem artística em questão. *Nova York – A Vida na Grande Cidade*, na verdade, é a compilação de quatro obras que também têm a cidade como elemento fundamental, fugindo, porém, ao tratamento que focaliza somente os bairros mais pobres, como na trilogia supracitada.

A trilogia em HQ, povoada pelas memórias da juventude do autor e suas vivências no Bronx novaiorquino, apresenta diversos elementos que, de alguma forma, antecipam (ou divulgam em uma escala mais significativa) tendências renovadoras da própria narrativa gráfica. Contudo, é em sua proposta conceitual que a chamada Trilogia do *Contrato com Deus* guarda suas características mais importantes: uma profunda análise sociológica, geográfica e histórica acerca da vida na periferia da grande cidade, assim como suas constantes transformações que irão modificar a paisagem urbana, na mesma medida em que reconstróem seus próprios habitantes e as relações entre os indivíduos. Para Eisner, a fragmentação narrativa de cada um dos livros da trilogia constrói, através de seus personagens e situações, um mosaico da periferia, onde cada fragmento, por menor que seja ou mais deslocado que pareça ser, é uma peça intrínseca de um quebra-cabeças antropológico. Há idas e vindas, encontros e desencontros de trajetórias exemplares para que se compreendam os tipos que compõem tal ce-

nário, cenário este que é, aliás, o grande elemento icônico que dá unidade totalizadora à história de um local que passa a ser o microcosmo das jornadas individuais de seus personagens. Sendo assim, o recorte geográfico de Eisner, por um lado, é específico, porém, reflete situações e ambientes que pertencem aos mais variados contextos e às mais variadas construções que permeiam o imaginário acerca da grande cidade. Ainda, é possível pensar na fragmentação narrativa e poética proposta pelo autor/ilustrador, tanto na Trilogia do *Contrato com Deus* quanto em *A Vida na Grande Cidade*, fragmentação essa que, de alguma maneira, expõe uma visão conceitual de Eisner sobre os próprios quadrinhos que estava criando a partir daquele momento-chave que foi o final dos anos 1970. As linhas que seguem apresentam, assim, algumas leituras possíveis acerca dos tópicos acima apresentados.

## 2 Traço e traçado: Will Eisner desenha a cidade

Dentro da trilogia de Will Eisner que inicia com *Um Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço* e que segue com *A Força da Vida*, a obra que talvez melhor explore a fragmentação como elemento fundamental da concepção artística de seu autor talvez seja justamente a última, *Avenida Dropsie – A Vizinhança*. É possível dizer que *Avenida Dropsie*, de certa forma, limita ainda mais o escopo das outras obras, na medida em que refina o olhar para os limites de um pequeno fragmento do Bronx – que acabará sendo uma alegoria da própria história norte-americana, do século XIX aos dias de hoje. A página de abertura, que demonstra a força imagética do trabalho de seu autor, já apresenta um elemento importante no panorama das narrativas de toda a trilogia: a paisagem rural que se modifica, revelando o desenvolvimento da comunidade.



Figuras 1, 2 e 3: páginas de Will Eisner, em *Avenida Dropsie* – utilizando planos bastante parecidos entre si, o autor nos faz perceber o desenvolvimento urbano nas ruas do Bronx. (Fontes: EISNER, 2008, p. 5, 15 e 46.)

Em fragmentos como esses, Eisner nos expõe outra narrativa, esta não concebida por meio do esforço de imaginação de seu autor, mas sim uma narrativa visual que recria a própria História (além de apresentar situações elípticas que ajudam a compreender a passagem do tempo para os personagens da obra). A função daquele que tenta contar histórias por meio de imagens é conseguir, em princípio, tratar o conteúdo imagético a partir de seus caracteres autônomos, explicitando sua própria força. Para cada tipo de narrativa gráfica, há, ainda, demandas específicas, como as narrativas de cunho histórico, em que a verossimilhança contida na obra deve apresentar uma pesquisa de qualidade e ser registro de uma ou várias épocas. Nesses momentos em que Eisner expõe visualmente o desenvolvimento da cidade por meio de suas construções, edificações, ruas, etc., notamos que tal demanda é contemplada com a responsabilidade de um artista que se vê como um “ilustrador da vida moderna”, abrangendo formas e objetos do cotidiano. É bom que se lembre que a Trilogia do *Contrato com Deus*, de Will Eisner, abrange, essencialmente, vínculos de seu autor com seu próprio passado, visto que sua criação se deu, justamente, no bairro do Bronx. De alguma maneira, o ilustrador quer manter viva a sua memória e imprimi-la em quadrinhos também como forma de um registro histórico daquilo que viu. Sobre os pintores e gravuristas que deixaram registros do passado (quando este era seu presente), Baudelaire nos lembra:

O passado é interessante não só pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas também como passado, por seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que extraímos da representação do presente deve-se não apenas à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 2010, p. 13-14).

Por outro lado, podemos dizer também que Will Eisner nos mostra, nessas transições de tempo apresentadas visualmente, que um dos objetivos de sua obra é espelhar as mudanças sociais (e, portanto, psicológicas e antropológicas), justamente, nas mudanças urbanas – e vice-versa. As limitações de plano e enquadramento, quase sempre similares quando o que se quer é mostrar a cidade, nesses segmentos, parecem ser propositais: o recorte é limitado e é aqui que devemos nos concentrar – é isso que nos diz o seu autor por meio dessa visualidade.

Note-se, por exemplo, os casos dos personagens que resolvem abandonar o bairro do Bronx ao longo das histórias mostradas na Trilogia do *Contrato com Deus*, pois os mesmos expõem tais metáforas visuais: ao perceberem

a plena e inevitável decadência de sua comunidade, muitos rumam, justamente, para o mundo rural – Westchester, no interior, geralmente –, numa atitude oposta ao processo de urbanização apresentado visualmente; os que ficam, no entanto, são a maioria, e a cidade fora do bairro marginalizado aparece poucas vezes ao longo da trilogia e, quando muito, o fato vem reforçado com certo julgamento – note-se o título “O Fugitivo”, capítulo de *A Força da Vida*, por exemplo, sobre um desses “desgarrados” do Bronx.

O bairro do Bronx, em Nova York, mostra-se, assim, praticamente como uma cidade autônoma, com suas próprias feições identitárias, constituindo uma ideia de *hiperperiferia*, conceito amplamente trabalhado pela geógrafa Lourdes Carril (2006) em seu estudo sobre o bairro do Capão Redondo, em São Paulo<sup>2</sup>. Trata-se de outro contexto, é claro, porém, talvez seja possível traçar relações e aproximar o conceito da trilogia de Eisner: os diversos cortiços aglutinados e as diversas culturas que migram para lá, diluídas naquele novo espaço, constituirão uma nova estrutura, na mesma medida em que passam a receber, de forma cada vez mais constante, novos habitantes, através de invasões e ocupações ou migrações forçadas, entendendo a concepção de *hiperperiferia* como algo que

denota que a população foi sendo empurrada cada vez mais para espaços de miséria, levada à imobilidade espacial devido à falta de recursos financeiros até para pagar o transporte, numa tendência ao confinamento territorial (CARRIL, 2006, p. 144-145).

Carril observa com precisão que a marginalização geograficamente estabelecida acaba por formar um espaço praticamente autônomo em periferia, com “Comunidades criando espaços próprios de cultura, normatizando o cotidiano, produzindo arte (...) e comportamentos próprios” (CARRIL, 2006, p. 215).

As transformações pelas quais passa o Bronx nos livros, no entanto, são sempre pautadas pela degradação: uma degradação do espaço físico, que acompanha, quase sempre, a degeneração moral da grande maioria dos personagens. Nota-se que há um quê de determinismo nas narrativas, salvo, entretanto, por personagens que acabam não confirmando a regra.

A unidade do trabalho de Eisner, tanto no nível estético quanto na abordagem do espaço nas histórias está, porém, em sua proposta visual. É nada mais natural: trata-se de um conjunto de narrativas em quadrinhos. É o traço de Eisner e a disposição de seus elementos gráficos o seu grande trunfo de estilo, que reforça “imagens ambientais” que denotam “a identificação de objetos” relacionados à cidade, como o *skyline* de Manhattan, ou os cortiços

e becos do Bronx. Trata-se daquilo que Kevin Lynch, em *A Imagem da Cidade*, define como *imaginabilidade*: “a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte a qualquer observador dado”, o que cria um processo de materialização quase automática de “imagens mentais” que são um cenário de todo um contexto de fala, ações, etc. (LYNCH, p. 08), ou seja,

“imagens públicas”, imagens mentais comuns a vastos contingentes de habitantes de uma cidade: áreas consensuais que se pode esperar que se surjam da interação de uma única realidade física, de uma cultura comum e de uma natureza fisiológica básica (LYNCH, p. 08).



Figuras 4, 5 e 6: os becos e cortiços aglutinados do Bronx, típicas “imagens públicas” resgatadas por Eisner. (Fontes: EISNER, 2007, p. 131, 7 e 9.)

Não só o desenho de Eisner, mas também seu discurso apontam na direção ensaística de refletir sobre a cidade. *Nova York – A Vida na Grande Cidade* parece ter uma preocupação ainda maior, nesse sentido, com o tratamento do espaço, pois o amplifica, saindo do bairro que é a preocupação da Trilogia do *Contrato com Deus* para observar a metrópole como um todo. Aqui o autor jogará, principalmente, com uma dimensão lírica dos quadrinhos, explorando, em alguns de seus livros compilados, por exemplo, vinhetas que tentam dar conta dos múltiplos componentes contidos nas relações com o espaço urbano

(mais uma vez, compondo uma espécie de mosaico). Em textos intermediários contidos ao longo da obra, que introduzem histórias e livros dentro da compilação, Will Eisner chega a usar termos como “singularidade da vida urbana” e sugerir temas como invisibilidade social, demonstrando a consciência de seu trabalho em torno do tema Cidade.

Desse conjunto de obras, quanto à exploração mais profunda dos vínculos do indivíduo com o espaço, destacam-se, principalmente, os livros *Nova York: a grande cidade* e *Caderno de tipos urbanos*. Nestes, o autor trata de explorar mais radicalmente as possibilidades do texto imagético, deixando a palavra muitas vezes para segundo plano, e encontrando uma forma para os quadrinhos entre o lírico e o narrativo.

Em *A grande cidade*, por exemplo, os personagens passam a ser mais genéricos, como figuras recorrentes de um “fabulário cotidiano”; o espaço da grande cidade é redimensionado num jogo antitético com os pequenos detalhes que constroem o corpo da urbe – os bueiros, os meios de transporte, as escadarias, as janelas, os muros, o lixo, os sons da rua, os objetos imóveis que funcionam como “sentinelas”, como apresenta o autor; assim como são apontadas as particularidades presentes nas relações humanas em relação a esses espaços, situações e figuras – o encontro amoroso no metrô, o grafiteiro que produz arte nas ruas, o esporte praticado de improvisado em meio aos prédios e ao trânsito, etc. Como aponta Julia Studart,

A cidade de Will Eisner, a grande New York, é sugerida através de alguns fragmentos de olhar, de apreciações. Uma delicadeza de retrato da vida urbana, com sua desarrumação, seus contratempos e andamentos. (...) *Nova York: a grande cidade* é narrativa que cabe dentro de fragmentos, (...) frações da vida inscritas também em uma quase textura de diálogo entre cada circunstância representada, desenhada nos inúmeros espaços, mas dentro do comum e *continuum* de todo movimento de uma grande cidade. Qualquer uma (STUDART, 2006, p. 27).

Similar a *A Grande Cidade* é a proposta de *Caderno de Tipos Urbanos* – como o próprio nome já indica. Obra de caráter ensaístico e que tenta imprimir a espontaneidade da escolha dos temas e enfoques trazidos pelo seu autor. Há um quê de aleatório na obra que dá o tom, onde Will Eisner assume-se como uma flâneur, pois insere-se como observador literalmente: as ilustrações que acompanham a introdução apresentam um desenhista instigado que rabisca o papel de forma ansiosa, enquanto os títulos que apresentam as vinhetas do livro aparecem sob a forma de textos visuais, imitando papéis destacados de cadernos. Will enxerga sua obra como uma “arqueologia de tipos urbanos”

(EISNER, 2009 p. 238), mas a verdade é que sua observação encontra-se com os pés bastante fixados na grande urbe contemporânea. Como um típico *flâneur*, Eisner reconhece que “os principais fatores ambientais que caracterizam a cidade” são constituintes imateriais, abstratos, efêmeros: tempo, cheiro, ritmo e espaço (EISNER, 2009 p. 240); como já vimos, seu olhar está no particular, mas é na soma de particularidades que se forma o todo; em *Caderno de Tipos Urbanos*, no entanto, ganham força as imagens de multidão. De alguma maneira, o quadrinista repercute os caracteres essenciais do *flâneur*, conforme os apontou Charles Baudelaire acerca da obra de Constantin Guys:

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito (BAUDELAIRE, 2010, p. 30).

A colocação pessoal do observador em *Caderno de Tipos Urbanos* reflete, igualmente, a perspectiva autobiográfica de Will Eisner quanto ao seu “projeto” de contar histórias emolduradas pela cidade de Nova York, seja nos livros de *A Vida na Grande Cidade*, seja na Trilogia do *Contrato com Deus*. Na Introdução a *Nova York: a grande cidade*, o quadrinista comenta: “O retrato é uma coisa muito pessoal e, portanto, este esforço reflete minha própria perspectiva” (EISNER, 2009, p. 19).

Na Trilogia supracitada, entretanto, o elemento autobiográfico é aparentemente mais explícito, visto que a construção de personagens ganha força. Will confessa isso no Prefácio à última edição de *Um Contrato com Deus & Outras Histórias de Cortiço*<sup>3</sup>, chegando a afirmar que tanto o protagonista do “conto” *Um Contrato com Deus*, quanto um dos principais personagens de *A Força da Vida* constituem, em grande parte, personas do autor – seja quanto a motivações mais sutis, seja quanto a aspectos mais abrangentes. Em *Um Contrato com Deus & Outras Histórias de Cortiço*, *A Força da Vida* e *Avenida Dropsie* reforça-se, ainda, o tom melancólico e deprimente extraído dessas memórias, espelhando eventos históricos como a Grande Depressão. É um esforço de estilo que pode ser percebido, também, no traço: “linhas fortes que dão uma sensação tensa aos personagens, e sem meios-tons para suavizar os fundos. O mundo da Avenida Dropsie é cruel e implacável” (SCHUMACHER, 2013, p. 233). Nesse ponto, naturalmente, a emblemática história que dá título ao primeiro dos três livros da trilogia passada do Bronx é um momento-chave: é a primeira das histórias do livro, traz a simbólica imagem da pedra que, com um “pacto com Deus” entalhado na mesma, é negada a partir do momento em

que a filha do protagonista morre; este se torna um indivíduo mesquinho e ganancioso, compra um cortiço e lança sobre aquele lugar outra “pedra”, a “pedra fundamental” da degeneração moral de parte de seus habitantes que reflete a degradação física daquele local.



Figura 7: a icônica imagem de Frimma Hersh, de *Um Contrato com Deus*, expressa toda a dor e desamparo do personagem. (Fonte: EISNER, 2007, p. 21.)

Para contar essas histórias e esboçar a sua visão sobre o homem, o espaço e a relação de ambos, Eisner optou, convenientemente, por não usar o colorido, apoiando-se tão somente nos tons de sépia – “o tom dos sonhos e das memórias”, como aponta o biógrafo de Will Eisner, Michael Schumacher. A escolha autobiográfica, portanto, é parte de uma proposta conceitual do artista, que apresenta, junto a ela, um novo formato, buscando a reformulação de sua linguagem narrativa.

### **3 As graphic novels de Will Eisner: uma (nova) contradição terminológica num campo narrativo fragmentado**

Nas obras de Will Eisner apresentadas neste ensaio, há, também, constantes dados de fragmentação e de fluidez que antecipam, de certa forma, tendências da literatura contemporânea, principalmente no que tange à unidade

romanesca que poderia estar pretensamente contida no rótulo “*graphic novel*”: se *A Força da Vida* é, por exemplo, como *Avenida Dropsie*, um “romance gráfico” cheio de histórias que se cruzam, intercortadas com referências a gêneros textuais diversificados que se misturam e dão informações contextuais à obra, antes, porém, *Um Contrato com Deus & Outras Histórias de Cortiço* é a obra que, em 1978, definitivamente trouxe à luz o termo *graphic novel*, propondo-se ser uma abordagem diferente, o que, de fato, se cumpre, na medida em que não se apresenta com sua estrutura adaptada do formato romance (*novel*), mas sim como uma coletânea de narrativas curtas, como contos, unificadas a partir de uma abordagem conceitual. Aparentemente, o que o autor nos apresenta nada mais é do que uma (nova) contradição terminológica que parece refletir um campo narrativo fragmentado – seja pelas tramas, seja pela quantidade de personagens. Mais uma vez, pode-se dizer que é a maneira encontrada pelo quadrinista para apresentar o mosaico de figuras e culturas formado na grande cidade.

O próprio autor comenta, em seu prefácio à obra, que a batizara como “uma *graphic novel* de Will Eisner”, “num esforço inútil para atrair apoio de um editor de alguma editora de circuito popular” (2007, p. 8), que, neste caso, seria a Bantam Books, que não editava histórias em quadrinhos, mas sim literatura propriamente dita, o que se enquadrava na proposta literário-romanesca que Eisner acreditava ser o futuro para a sua própria obra como artista gráfico. Santiago García, em seu livro *A Novela Gráfica*, no entanto, rebate essa questão, apontando aquele que se tornaria um dos problemas centrais da discussão teórica sobre quadrinhos:

Poderíamos dizer que o bem-intencionado empenho, por parte de autores como Eisner, em considerar os quadrinhos como literatura não fez senão prejudicar a visão que se tem deles, já que facilitou que fossem julgados utilizando-se os critérios próprios da literatura, em vez de seus critérios específicos. As histórias em quadrinhos são lidas, mas é uma experiência de leitura completamente distinta da experiência de leitura da literatura, do mesmo modo que a forma como vemos uma história em quadrinhos não tem nada a ver com a forma como vemos televisão ou um filme (GARCÍA, 2012, p. 25).

Will Eisner afirma, no entanto, que não fora o primeiro nessa investida de aproximação com o literário: outros “artistas gráficos experimentais” dos anos 1930 já haviam publicado “romances autênticos narrados com arte sem texto” (2007, p. 8). O quadrinista se refere às chamadas *picture novels*, produções ligadas especialmente às obras de artistas de vanguarda, como Frans Masereel, Lynd Ward e Max Ernst, que avançaram nos anos 1930 produzindo

do relatos experimentais somente com imagens em sequência que ocupavam, cada uma, o espaço inteiro de uma página.

Muita coisa em termos de forma separava esses artistas daquilo que conhecemos como história em quadrinhos, mas parecia haver relações – algumas delas apontadas por Santiago García: em *Vertigo* (de 1937), por exemplo, Lynd Ward “utiliza textos integrados no espaço diegético do relato, chegando quase à fronteira dos quadrinhos convencionais” (GARCÍA, 2012, p. 92). O avanço mais importante dessas *pictorial narratives* – como Lynd Ward as chamava (GARCÍA, 2012, p. 91) – é estabelecer novas possibilidades temáticas para a narrativa visual: os efeitos da Grande Depressão norte-americana apareciam frequentemente, a temática social permeava várias dessas obras e o que se podia notar, claramente, era que havia um interesse bem maior do que a preocupação anedótica dos *comics* convencionais da época.

Estando num *entre-lugar* ainda mais difícil de situar do que os próprios quadrinhos, tais novelas sem palavras acabaram sendo conservadas, no que diz respeito a sua memória, justamente no âmbito das HQs, aspecto que garantiu, de certa forma, que não fossem completamente esquecidas (GARCÍA, 2012, p. 105). Fato é que a dimensão social de cunho mais crítico dessas narrativas também é herdada por Eisner em sua “Trilogia do *Contrato com Deus*” – o que não é exatamente a mesma preocupação de *Nova York – A Vida na Grande Cidade*.

Para Santiago García, a escolha tanto da abordagem quanto dos temas evoca o sentido de subversão que as *novelas gráficas* sugerem ao longo de seu desenvolvimento (que acontece ainda neste momento que estamos vivenciando). Poderíamos dizer isso tanto do ponto de vista estrutural quanto no quesito dos argumentos narrativos propostos pelos autores. García reforça essa presença de “temas sérios” como um verdadeiro “movimento” em direção aos quadrinhos “adultos”, nos quais passaria a preponderar a memória, a história e a ficção que não somente a “de gênero”, além de uma tendência maior: o autobiografismo (GARCÍA, 2012, p. 245). Pensemos, por exemplo, nos temas de *Um Contrato com Deus* e no caráter autobiográfico que tem se mostrado uma tendência frequente das narrativas gráficas de hoje; ele está presente na referida *graphic novel*, onde Eisner confessa ter se inspirado na sua própria vivência e nos relatos que ouvia quando jovem durante sua formação no subúrbio. A proposta autobiográfica é, também, mote de outras obras de referência nos quadrinhos contemporâneos, como *Persépolis*, de Marjane Satrapi, *Retalhos*, de Craig Thompson e *Maus*, de Art Spiegelman. Assim, Santiago García lembra que

Em maior ou menos grau, o recurso à autobiografia foi fundamental para escapar dos gêneros convencionais, que os quadrinistas alternativos com aspirações identificavam com a velha tradição dos quadrinhos juvenis

das grandes editoras. A autobiografia era o “antigênero”, definia-se por oposição aos super-heróis como um relato sem fórmulas, absolutamente sincero e pessoal (GAR-CÍA, 2012, p. 218).

A opção pelo autobiografismo é, como já dito, uma opção conceitual. Além de diagnosticar uma postura intelectual, percebe-se, nesse movimento, que a HQ preconiza uma tendência literária da contemporaneidade: justamente, a perspectiva autobiográfica para vários tipos de relato e temas, que, hoje, estabelecem uma conexão muito clara entre as opções estéticas de ambas as linguagens em questão. Mais do que uma tendência literária, no entanto, o gesto em si pode ser considerado uma postura *antiliterária* por parte dos quadrinhos, o que também parece estar em diálogo constante com o que (não) se entende quanto ao texto literário contemporâneo, cada vez mais cheia de *imposturas* que privilegiam o trânsito entre linguagens artísticas distintas e a quebra dos rótulos, um caráter indisciplinado trabalhado pelos quadrinhos há algumas décadas. Nesse ponto, talvez, a literatura tenha muito a aprender com a arte sequencial e com artistas como Will Eisner.

### ***Considerações finais***

Na apresentação de *A Vida na Grande Cidade*, outro quadrinista, o roteirista e escritor Neil Gaiman (criador de *Sandman*), observa a trajetória de Eisner como uma “peça em três atos” (GAIMAN, 2009, p. 8): no primeiro, temos o jovem autor de *The Spirit* irrompendo o estilo recorrente de seu tempo; no segundo, um artista que, cuidadosamente, sai de cena e vai produzir quadrinhos pedagógicos voltados para o exército dos Estados Unidos, num momento em que as HQs em geral sofriam notória e infundada perseguição moralista, e as HQs adultas, naturalmente, tornaram-se impraticáveis; seu “terceiro ato” é a maturidade completa do narrador gráfico que se reinventa e é impelido a construir – como se estivesse, de fato, começando – uma carreira feita de experimentos e muitos acertos e que tem nas *graphic novels* sua prática mais frequente, iniciada nos anos 1970 com “*Um Contrato com Deus*” & *Outras Histórias de Cortiço* e consolidada, principalmente, com os outros álbuns aqui referidos que também dialogavam com a formação da identidade no espaço urbano e a identificação de seus signos e tipos. Apesar do alinhamento sugerido com a literatura a partir desse momento, a arbitrariedade do rótulo *graphic novel* está compreendida dentro de uma necessidade de ampliação do público-leitor de quadrinhos e esconde, ainda, um caráter subversivo.

Entre as principais “subversões” de Will Eisner, estão, justamente, os livros da Trilogia do *Contrato com Deus* (*Um Contrato com Deus & Outras Histórias de Cortiço, A Força da Vida e Avenida Dropsie*) e a compilação *Nova York – A Vida na Grande Cidade* (especialmente *Nova York: a grande cidade e Caderno de Tipos Urbanos*). Tais obras buscam traçar os caminhos buscados por toda grande arte: encontrar, no particular, o universal. Acerca disso, podemos falar tanto sobre seus indivíduos quanto sobre o espaço que habitam. Através da melancolia e da tragédia, Will Eisner deflagra a decadência suburbana, não se eximindo da tristeza pessoal; através do olhar de *flâneur* sobre os detalhes testemunhados em cada esquina, o artista monta a metrópole. A grande verdade, no entanto, é que tanto indivíduos quanto espaço são, em suma, personagens para Eisner. E sua universalidade vai além da “Big Apple”:

Vistas de longe, as grandes cidades são um acúmulo de grandes edifícios, grandes populações e grandes áreas. Para mim, isso não é “real”. O real é a cidade tal como ela é vista por seus habitantes. O verdadeiro retrato está nas frestas do chão e em torno dos menores pedaços da arquitetura, onde se faz a vida do dia a dia. (...) Tendo crescido em Nova York, a sua arquitetura interna e os seus objetos de rua são inevitavelmente contemplados. Mas também conheço muitas outras cidades, e aquilo que mostro pretende ser comum a todas elas (EISNER, 2009, p. 19).

#### Notas:

1. “O Sr. G. é um homem de idade. Jean-Jaques [Rousseau] começou a escrever, diz-se, aos quarenta e dois anos. Foi talvez ao redor dessa idade que o Sr. G., obcecado por todas as imagens que ocupavam o seu cérebro, teve a audácia de lançar tintas e cores sobre uma folha em branco” (BAUDELAIRE, 2010, p. 22).
2. *Quilombo, Favela e Periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2006.
3. EISNER, 2007, p. 7-14.

## BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CARRIL, Lourdes. *Quilombo, Favela e Periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2006.
- EISNER, Will. *Avenida Dropsie – A Vizinhaça*. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Um Contrato com Deus & Outras Histórias de Cortiço*. Tradução de Marquito Maia. São Paulo: Devir, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A Força da Vida*. Tradução de Marquito Maia. São Paulo: Devir, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Nova York – A Vida na Grande Cidade*. Tradução de Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GAIMAN, Neil. Nova York – Uma Introdução. In: EISNER, Will. *Nova York – A Vida na Grande Cidade*. Tradução de Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 2008.
- SHUMACHER, Michael. *Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos*. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Globo, 2013.
- STUDART, Júlia. *Wittgenstein e Will Eisner: se numa cidade suas formas de vida*. São Paulo: Lumme Editor, 2006.

## VI COLÓQUIO INTERNACIONAL SUL DE LITERATURA COMPARADA: ESPAÇO / ESPAÇOS

8 a 10 de outubro de 2014 - Campus do Vale - Instituto de Letras UFRGS

### Reitor:

Carlos Alexandre Neto

### Diretora do Instituto de Letras:

Jane Fraga Tutikian

### Coordenadora do PPG Letras:

Maria José Finatto

### Comissão Coordenadora:

Gerson Roberto Neumann  
Rita Lenira de Freitas Bittencourt  
Cinara Ferreira Pavani  
Rafael Eisinger Guimarães  
Rita Terezinha Schmidt

### Comissão Científica:

Andrei Cunha  
Anselmo Perez Alós  
Antonio Barros de Brito Jr.  
Carlos Garcia Rizzon  
Elaine Barros Indrusiak  
Elizamari Rodrigues Becker  
João Manuel dos Santos Cunha  
Marta Ramos Oliveira  
Ricardo Barberena  
Rosalia Neumann Garcia  
Pedro Mandagará

### Comissão de apoio:

José Canísio Scher  
Márcia Ivana de Lima e Silva

### Alunos Pós-Graduandos:

Camila Alexandrini  
Kauan Negri  
Gabriela Semensato Ferreira  
Helder John  
Kim Amaral  
Melissa Rubio dos Santos

Monique Cunha Araújo  
Patrizia Cavallo  
Rosita M. Schmitz  
Vanessa Hack Gatelli

**Alunos Graduandos:**

Andrea Rehm  
Cláudia Pavan  
Eduardo Lara de Carvalho  
Marlova Mello  
Mirian Baptista  
Nathana Constantin  
Renata Martins da Silva  
Zuleica L. Kraemer



núcleo de  
editoração  
eletrônica  
instituto de letras-ufrgs