

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Vice-Diretor

Prof. Dr. Cláudio César de Paiva

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenadora

Prof^a. Dr^a. Juliana Santini

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editora responsável

Prof^a Dr^a Maria Célia de Moraes Leonel

Editores associados

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Prof^a Dr^a Karin Volobuef



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara –

Pós-Graduação em Estudos Literários

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.37	p.1-250	jul./dez. 2013
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-Marília)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Antônio Donizeti Pires
Juliana Santini
Karin Volobuef
Luiz Gonzaga Marchezan
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Alexandre de Melo Andrade (UNIESP)
Alexandre Bonafim Felizardo (UEG)
Alexandre Meireles da Silva (UFGO)
Alvaro Luiz Hattner (UNESP – S. J. Rio Preto)
Ana Cristina Biondo Salomão (UNESP – Araraquara)
Carla Alexandra Ferreira (UFSCAR)
Cristiane Rodrigues de Souza (Centro Universitário Barão de Mauá)
Diana Junkes Bueno Martha (UNESP – S. J. Rio Preto)
Lenita Maria Rimoli Esteves (USP)
Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM)
Mail Marques de Azevedo (UFPR)
Pedro Theobald (PUC-RS)
Regina Lúcia Pontieri (USP)
Rejane Cristina Rocha (UFSCAR)
Renata Philippov (UNIFESP)
Sandra Mari Kaneko Marques (UNESP – Araraquara)
Solange Aranha (UNESP-S.J. Rio Preto)
Tânia Pellegrini (UFSCAR)
Vanessa Chiconeli Liporaci (Centro Universitário Barão de Mauá)
Wilton José Marques (UFSCAR)

Normalização

Prof. Dr. Nelson Luis Barbosa
Mestre Renata Acacio Rocha

Revisão do português

Prof. Dr. Nelson Luis Barbosa

Revisão do inglês

Prof^ª. Dr^ª. Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskeivictz

Capa

Prof^ª. Dr^ª. Maria Tereza de França Roland

Impressão e encadernação

Seção Gráfica da FCL-Car

Itinerários / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras de Araraquara. – Vol.1 (1990)– . - Araraquara :
UNESP/FCLAR-Laboratório Editorial, 1990-

Anual

ISSN 0103-815X

CDD - 809

Indexada por: /Indexed by:

GeoDados: <http://www.geodados.uem.br>

LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts

IBZ – International Bibliography of Periodical Literature

IBR – International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature
on the Humanities and Social Sciences

SUMÁRIO / CONTENTS

■ APRESENTAÇÃO

APRESENTATION

Adalberto Luis Vicente, Antônio Donizeti Pires e Maria Célia de Moraes Leonel 9

LITERATURAS DE EXPRESSÃO INGLESA

LITERATURES IN ENGLISH LANGUAGE

- Inventando a tradição: *England My England*, de D. H. Lawrence, e *England, England*, de Julian Barnes

Inventing the tradition: England My England by D. H. Lawrence and England, England by Julian Barnes

Maria das Graças Gomes Villa da Silva 15

- “Remendo novo em pano velho”: a mesma história, outra história, em releituras de contos de fadas de Angela Carter, A. S. Byatt e Margaret Atwood

“A piece of new cloth on an old garment”: the same story, another story in retellings of fairy tales by Margaret Atwood, A. S. Byatt, and Angela Carter

Maria Cristina Martins 31

- *Players, Mao II e Falling man*: o terror em três versões

Players, Mao II and Falling man: three versions of terror

Giséle Manganeli Fernandes e Márcia Corrêa de Oliveira Mariano 49

- O tempo de *O despertar*

The time of The awakening

Aparecido Donizete Rossi 65

- Desumanização, doutrinação e aceitação: o discurso científico na obra *Não me abandone jamais*, de Kazuo Ishiguro

Dehumanization, indoctrination and acceptance: the scientific discourse in Never let me go by Kazuo Ishiguro

Fernanda Aquino Sylvestre 83

- Shalimar, the ex-centric: Rushdie reads Milton through Derrida
Shalimar, o ex-cêntrico: Rushdie lê Milton por meio de Derrida
Luiz Fernando Ferreira Sá 97

- “The mystery of Marie Rogêt” de Edgar Allan Poe: literatura e sociedade nos Estados Unidos do século XIX
“The mystery of Marie Rogêt” by Edgar Allan Poe: literature and society in the United States in the 19th century
Fabiana de Lacerda Vilaço 111

- Serving two masters. Or the dialectics of romantic Victorian literature
Servindo a dois senhores. Ou as dialéticas da literatura romântica da Era Vitoriana
Sandra Maggio e Valter Henrique Fritsch 123

- Os espaços do leitor ficcionalizado: nas teias dialógicas de Henry Fielding e Laurence Sterne
The spaces of the fictionalized reader: in the dialogic webs of Henry Fielding and Laurence Sterne
Marisa Martins Gama-Khalil 141

- *The Monk*: um Schauerroman inglês
The Monk: an English Schauerroman
Daniel Serravalle de Sá 155

- Vozes proféticas na literatura inglesa
Prophetic voices in English literature
Maria Alice Ribeiro Gabriel 173

VARIA

- O lirismo crítico e a releitura nos ensaios de Jean-Michel Maulpoix da obra de Charles Baudelaire
The critical lyricism and the re-reading in the essays of Jean-Michel Maulpoix on the work of Charles Baudelaire
Erica Milaneze 189

RESENHAS/ REVIEWS

- Mulher e deusa
Tânia Regina Zimmermann 205

- *Com Roland Barthes: a fidelidade de um infiel*
Rodrigo Fontanari 207

- Manifesto onigâmico
Mauri Cruz Previde 211

- A fecundidade das vozes que, nas estantes de livros, ainda calam em silenciosa
algazarra
Cristina Maria Vasques 213

- As tarefas de Eagleton
Patrícia Trindade Nakagome 219

DISSERTAÇÕES E TESES / DISSERTATIONS AND THESIS 225

ÍNDICE DE ASSUNTOS 233

SUBJECT INDEX 235

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 237

ÍNDICE DE RESENHAS / REVIEWS INDEX 239

ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES 241

APRESENTAÇÃO

O presente volume da revista *Itinerários* é dedicado às literaturas de língua inglesa, sendo que o total dos artigos selecionados perfaz um movimento que talvez mereça a atenção crítica do leitor e do especialista da área, uma vez que a ênfase foi dada à literatura-matriz, a inglesa (8 artigos), e em seguida à norte-americana (3 artigos), não havendo nenhuma atenção a outras literaturas pós-coloniais de expressão inglesa. Tal resultado assim se apresenta porque decidiram-no os pareceristas e os editores do presente número de *Itinerários*? Não, absolutamente! Dos 46 artigos recebidos para seleção, todos privilegiavam as duas literaturas frisadas, e não as de outras ex-colônias britânicas.

Seja como for, cabe a nós apresentar o volume em sua realidade material: dos 46 artigos recebidos, foram selecionados 11 para publicação, sendo 8 versando sobre a literatura inglesa (4 sobre aspectos contemporâneos) e 3 sobre a norte-americana (2 sobre o contemporâneo). Dada a ênfase na literatura narrativa hodierna, nada mais natural que abrissemos este volume com os ensaios temáticos acerca da literatura contemporânea, mesclando a inglesa e a norte-americana: este primeiro bloco ressalta, de modo inequívoco, as relações intertextuais e paródicas em relação ao passado, ao cânone, ao estabelecido, desconstruindo criticamente mitos e temas caros à tradição literária de língua inglesa. O segundo bloco compreende 5 artigos, os quais cobrem um período extenso e variado, que vai do século XIX ao XVI, que preferimos inverter para garantir certa unidade diacrônica ao leitor. Diacronia que, pelo afirmado acima acerca do intertexto, da paródia e da desconstrução, termina por iluminar alguns importantes aspectos sincrônicos de leitura e apreciação crítica.

A seleção deste número se completa com um 12º artigo, publicado em *Varia*, sobre poesia francesa, e com as 5 resenhas que abordam e apresentam diferentes aspectos da literatura e da teoria e da crítica da literatura mais atual. Isto posto, passamos à apresentação sumária dos textos selecionados. O primeiro artigo, de Maria das Graças Gomes Villa da Silva, “Inventando a tradição: *England My England*, de D. H. Lawrence, e *England, England*, de Julian Barnes”, elege o viés comparativo para refletir sobre a noção de “inglesidade” tal qual se inscreve ideologicamente nas obras *England, my England*, de D. H. Lawrence, e *England, England*, de Julian Barnes.

O segundo artigo, de Maria Cristina Martins, “‘Remendo novo em pano velho’: a mesma história, outra história, em releituras de contos de fadas de Angela Carter, A. S. Byatt e Margaret Atwood”, objetiva discutir, em palavras da autora, “o impacto do emprego de táticas narrativas revisionistas em releituras de contos de

fadas” operadas por algumas autoras inglesas contemporâneas: Angela Carter, A. S. Byatt e Margaret Atwood.

O terceiro trabalho, de Gisèle Manganelli Fernandes e Márcia Corrêa de Oliveira Mariano, estuda “o terror em três versões”, tal qual se apresenta explorado na obra do escritor norte-americano Don DeLillo, *Players* (1977), *Mao II* (1991) e *Falling man* (2007).

O próximo trabalho, de Aparecido Donizete Rossi, intitulado “O tempo d’*O despertar*”, romance de Kate Chopin (1851-1904) publicado em 1899, está entre os contemporâneos devido à abordagem proposta pelo estudioso, que parte “do pressuposto teórico de que o texto de autoria feminina, enquanto palimpsesto, apresenta significados subtextuais que, em permanente interação com o plano do texto, desarticulam os pressupostos opostos e hierárquicos do universo patriarcal”.

Os dois ensaios seguintes voltam-se para a literatura inglesa, apresentando dois casos especiais: o primeiro é o de Kazuo Ishiguro, de ascendência japonesa mas nascido na Inglaterra e escritor inglês, apresentado e analisado por Fernanda Aquino Sylvestre a partir do romance *Não me abandone jamais* (2005). O segundo é o do Salman Rushdie, indiano radicado na Inglaterra, cujo romance *Shalimar the clown* (2005), em suas relações com a obra de John Milton (*Paradise lost*), é analisado por Luiz Fernando Ferreira Sá, sob a perspectiva de Jacques Derrida, no ensaio “*Shalimar, the ex-centric: Rushdie reads Milton through Derrida*”.

O sétimo estudo volta-se para a obra de Edgar Allan Poe, cujo conto “*The mystery of Marie Rogêt*” é estudado por Fabiana de Lacerda Vilaço em busca das relações literatura e sociedade nos Estados Unidos do século XIX, “procurando evidenciar as contradições históricas sedimentadas” na forma dessa narrativa breve do criador do conto policial.

O oitavo artigo, escrito a quatro mãos por Sandra Maggio e Valter Henrique Fritsch, “*Serving two masters, or The dialectics of romantic Victorian literature*”, estuda a literatura vitoriana inglesa, elegendo para tanto o romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

O nono ensaio, “Os espaços do leitor ficcionalizado: nas teias dialógicas de Henry Fielding e Laurence Sterne”, de Marisa Martins Gama-Khalil, escolhe dois escritores seminais do nascente romance moderno inglês do século XVIII (Fielding viveu entre 1707-1754 e Sterne, entre 1713-1768), para o estudo do “narratário – leitor ficcionalizado – como elemento fundamental para a arquitetura narrativa.”

Outro aspecto importante do século XVIII é abordado no artigo de Daniel Serravalle de Sá, “*The monk: um Schauerroman inglês*”, em que o autor estuda os contatos literários entre Alemanha e Inglaterra e salienta, através de *The monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, o importante papel de formas e temas alemães na consolidação do romance gótico inglês.

O 11º artigo, “Vozes proféticas na literatura inglesa”, de Maria Alice Ribeiro Gabriel, preocupa-se em abordar alguns modelos de linguagem profética durante a Renascença e o Barroco ingleses (séculos XVI e XVII, respectivamente), analisando-os sumariamente.

Fechado nosso périplo pelas literaturas de expressão inglesa, passamos à seção *Varia*, em que se publica o artigo “O lirismo crítico e a releitura nos ensaios de Jean-Michel Maulpoix da obra de Charles Baudelaire”, de Erica Milaneze, agora voltado para a lírica francesa: neste, a autora estuda o conceito de “lirismo crítico”, cunhado pelo contemporâneo Maulpoix, e os modos dialógicos por que ele enceta contatos com a obra do poeta moderno Charles Baudelaire, crítica e poética.

Em suma, são 5 as resenhas publicadas neste número de *Itinerários*, as quais apresentam aspectos importantes da literatura, seja em nível de criação, seja em nível crítico-teórico, conforme os títulos nos revelam: “Mulher e deusa”, de Tânia Regina Zimmermann, apresenta o estudo de Cleide Antonia Rapucci, *Mulher e deusa: a construção do feminino em Fireworks* de Angela Carter (Maringá, PR: EDUEM, 2011); a de Rodrigo Fontanari, “*Com Roland Barthes: a fidelidade de um infiel*”, comenta o último livro de Leyla Perrone-Moisés dedicado ao mestre francês, *Com Roland Barthes* (São Paulo: Martins Fontes, 2012); a de Mauri Cruz Previde sumariza a obra ficcional *Manifesto onigâmico*, de Mauro Bartolomeu (Rio de Janeiro: Torre, 2011); a de Cristina Maria Vasques, “A fecundidade das vozes que, nas estantes de livros, ainda calam sua silenciosa algazarra”, comenta detidamente leitura(s) e leitor(es) a partir do estudo de Ana Maria Machado, *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leituras* (São Paulo: Companhia das Letras, 2011); a quinta e última, “As tarefas de Eagleton”, de Patrícia Trindade Nakagome, apresenta *A tarefa do crítico*, do fecundo estudioso inglês (São Paulo: UNESP, 2010).

Enfim, agradecemos aos pareceristas cujo trabalho nos ajudou a configurar este número temático da *Itinerários*, e esperamos que o prezado leitor possa aproveitar o rico material que aqui se encontra publicado. Em que pese à ausência de estudos acerca de outras literaturas pós-coloniais de expressão inglesa, temos por certo que este volume especial da revista tornar-se-á referência imprescindível para os estudiosos da matéria.

Adalberto Luis Vicente

Antônio Donizeti Pires

Maria Célia de Moraes Leonel

***LITERATURAS DE
EXPRESSIONG INGLESA***

INVENTANDO A TRADIÇÃO: *ENGLAND MY ENGLAND*, DE D. H. LAWRENCE, E *ENGLAND, ENGLAND*, DE JULIAN BARNES

Maria das Graças Gomes Villa da SILVA *

- **RESUMO:** O objetivo deste trabalho é comparar *England, My England*, de D. H. Lawrence, com *England, England*, de Julian Barnes, para examinar como a questão da identidade cultural e a da cultura nacional se inscrevem nessas obras, contribuem para a representação da noção de inglesidade e se revelam como construtos oriundos de um discurso que dá sentidos, influencia e organiza as ações dos indivíduos e a concepção que temos de nós mesmos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Identidade cultural. Cultura nacional. Inglesidade. Interpelação discursiva.

A identidade cultural e a cultura nacional são categorias que constituem o “efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa” (BHABHA, 2001). Para Bhabha (2001, p.199), a identificação cultural se dá por meio de estratégias complexas que envolvem a interpelação discursiva. Essas estratégias “funcionam em nome ‘do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”. Esse efeito da ambivalência da **nação** como estratégia narrativa pode ser identificado em *England, My England*, de D. H. Lawrence e *England, England*, de Julian Barnes e está configurado na representação da inglesidade expressa nessas obras. Por isso, elas são examinadas com o objetivo de demonstrar como a questão da identidade cultural e da cultura nacional concorrem para a constituição da noção de inglesidade. Elas se revelam, portanto, como construtos oriundos de um discurso que dá sentidos, influencia e organiza as ações dos indivíduos e a concepção que temos de nós mesmos, conforme registra Stuart Hall (2005, p.48-49, grifo do autor):

[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – e-mail: mariagvillas@yahoo.com.br

mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional.

A versão original de *England, My England* é publicada pela primeira vez na *English Review* em outubro de 1915. Depois, revisada por D. H. Lawrence, é divulgada, com poucas alterações, no periódico americano *Metropolitan*, em abril de 1917. Em 1922, passa a integrar a coleção de contos *England, My England and Other Stories*, lançada em Nova Iorque por Thomas Seltzer e, em janeiro de 1924, na Inglaterra por Martin Secker. Radicalmente alterada nessas últimas edições, apresenta um número maior de páginas e o final modificado. Até mesmo o nome do protagonista, Evelyn Daughtry, é mudado para Egbert, conforme indica Ebbatson.

Para Ebbatson (2000), *England, My England* corrobora em sua textualidade a alegação de Homi Bhabha (1994), segundo a qual o ato de escrever uma nação dá origem a um distanciamento contínuo de categorias, tais como: sexualidade, classe, paranóia territorial ou diferença cultural. O texto de D. H. Lawrence retrata as identidades culturais inglesas à época da Primeira Guerra Mundial, tendo como representante da velha Inglaterra, Egbert, casado com Winifred Marshall.

Os dois vivem em Crockham, um velho e desconfortável chalé, que o rapaz não quer ver alterado, porque “[...] *it belonged to the old England of hamlets and yomen*” (LAWRENCE, 1976, p.8).¹ O cenário resiste às transformações, porque é o lugar ideal para o protagonista viver com a tão desejada Winifred que, jovem e bela, “[...] *seemed to come out of the old England, ruddy, strong, with a certain crude, passionate quiescence and a hawthorn robustness.*” (LAWRENCE, 1976, p.8).² Dessa maneira, a descrição vai criando qualidades para o chalé e para as personagens que, juntos à paisagem, constituem as estratégias adotadas para ressaltar os elementos responsáveis pela manifestação da inglesidade e pela ideia de nação que o protagonista, Egbert, demonstra ter. Ele vive de seus poucos recursos, distante do progresso, ama o passado, o folclore, as músicas, as danças e os antigos costumes da velha Inglaterra, pois crê que neles se concentra toda a tradição inglesa, o povo inglês. O que corrobora a afirmação de que

[...] o conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva. (BHABHA, 2001, p.206).

¹ “[...] pertenciam à velha Inglaterra das aldeias e dos pequenos proprietários rurais” (Tradução nossa). Todas as traduções a seguir, em nota de rodapé, são de minha autoria e virão com a sigla TN.

² “[...] parecia surgir da velha Inglaterra, corada, forte, com uma certa quietude cruel e apaixonada e com a robustez de um pilriteiro.” (TN).

A caracterização de Egbert revela a tentativa de representar e recobrir sua imagem com traços que o identifiquem com o ideal inglês, corroborando essa crise no interior do processo de significação e interpelação discursiva. O jovem é descrito como “[...] *tall and slim and agile, like an English archer with his long supple legs and fine movements.*” (LAWRENCE, 1976, p.8).³ Contrastando com os cabelos castanho-escuros e cacheados de Winifred, a pele branca e delicada de Egbert é ornamentada por cabelos louros acinzentados e o nariz um pouco adunco. O casal vive de pura paixão no jardim paradisíaco, recriado por Egbert:

[...] *flamy garden which had been a garden for a thousand years, scooped out in the little hollow among the snake-infested commons. He had made it flame with flowers, in a sun cup under its hedges and trees. So old, so old a place! And yet he had re-create it.* (LAWRENCE, 1976, p.8).⁴

A fidelidade do rapaz ao passado preocupa o sogro, Godfrey Marshall, homem laborioso, representante das forças capitalistas em ação no mundo rural inglês. O contraponto reforça a representação da inglesidade buscada no cenário da velha Inglaterra, “[...] *‘this precious stone set in a silver sea’, at once loved and at risk [...]*” (BRIGGS, 2006, p.191),⁵ conforme destaca Briggs ao examinar a questão da inglesidade, na obra de E. M. Forster, *Howard’s End* (2000), em que o trecho citado logo acima é considerado “[...] *a conscious echo from Richard II – a locus classicus for patriotic sentiment in which England [...]*”⁶ se torna essa pedra preciosa no trabalho de E. M. Forster e, como destacamos, pode ser aplicado ao jardim flamejante recriado por Egbert. Tal representação também se faz presente na obra de Virginia Woolf e, assim, “[...] *both Forster and Woolf celebrated those aspects of Englishness that brought back a sense of the past, while deploring the more sinister aspects of nationalism*” (BRIGGS, 2006, p.191), o que reforça a importância desse tema junto aos escritores ingleses da primeira fase do modernismo inglês.

Segundo Briggs (2006), o conceito de inglesidade tem o seu próprio percurso histórico. Geralmente é apontado, para o seu início, o final do século XIX, motivado por mudanças econômicas e sociais. Briggs afirma que isso se dá porque a indústria britânica perde a liderança nos mercados mundiais e é substituída pelos Estados Unidos da América do Norte e pela Alemanha. Assim, a riqueza começou a migrar do norte para o sul e “[...] *an ideal of the past was generated that bypassed factories*

³ “[...] alto, esbelto e ágil como um arqueiro inglês com suas longas e flexíveis pernas e elegantes movimentos” (TN).

⁴ “[...] jardim flamejante que tem estado assim por milhares de anos, escavado nesse pequenino vale entre pastos infestados de cobras. Ele [Egbert] o fez flamejar em flores, no quinhão ensolarado sob suas sebes e árvores. Tão velho, tão velho o lugar! E, ainda assim, [Egbert] o tinha recriado” (TN).

⁵ “[...] esta pedra preciosa incrustada em um mar prateado a um só tempo amada e em risco” (TN).

⁶ “[...] um eco consciente extraído de Ricardo II, um *locus classicus* para o sentimento patriótico em que a Inglaterra [...]” (TN).

and cities to dwell upon the countryside and, in particular, the 'South country' – a country of downland and manor house, thatched cottage, church spire and village green. (BRIGGS, 2006, p.190).⁷

Para Briggs (2006), o ideal dessa inglesidade se completa com a articulação de questões relativas a uma harmonia jamais existente, enquanto são deixadas de lado as tensões de classe e gênero, visíveis nas ruas da cidade contemporânea, ao mesmo tempo em que o comércio exterior passa a ser considerado uma ameaça em potencial. Nesse contexto, em que prevalecem as expressões mais formais do orgulho nacional, como o *The New English Dictionary* (1884-1928) e o *Dictionary of National Biography* (1885-1900), surge uma questão ainda mais premente: a preservação da doce cena rural, pois “[...] *as the countryside was increasingly invaded by tarmac roads and suburban estates, the preservation of 'the sweet especial rural scene' became an urgent issue*” (BRIGGS, 2006, p.191).⁸

No trabalho de representação da paisagem em *England, My England* é isso o que ocorre. Pouco a pouco, o cenário e a placidez, em que vivem os personagens, são recobertos pela convicção de que “[...] *the spirit of place lingering on primeval, as when the Saxons came, so long ago*” (LAWRENCE, 1976, p.7).⁹ O que permite que o leitor penetre na paisagem e entre em contato com a inglesidade que Egbert considera como identidade nacional e, conforme destaca Ebbatson (2000, p.71), com Homi Bhabha (1994), “[...] *'the inscape of national identity', generated by an inwardness which arrests or fragments the kind of linear progressive modernity represented by Godfrey Marshall*”.¹⁰

Na narrativa, o sogro, a princípio, apoia a paixão vivida pelo jovem casal, mas a indolência do genro o força a ajudar financeiramente a filha, intensificando o conflito. O vigoroso Godfrey, proprietário do lugar, é apresentado como um verdadeiro inglês, “*as holly-trees and hawthorn are English*” (LAWRENCE, 1976, p.10).¹¹ Descrição que aumenta o contraste com Egbert, retratado como uma rosa em flor a revelar um corpo ágil e encantadores olhos azuis, responsáveis pelo domínio que exerce sobre Winifred. Mas é o poder econômico do pai, a autoridade patriarcal, aliados às energias do capitalismo que conquistam a confiança da moça, hesitante diante da decisão do esposo de viver longe do mundo dos negócios. As

⁷ “[...] um passado ideal foi criado e este deixava de lado as fábricas e as cidades para dedicar-se, em particular, ‘ao campo do sul’ – um campo de terras baixas e mansões, chalés com tetos de palha, torre de igreja e vila verde” (TN).

⁸ “[...] como o campo estava progressivamente sendo invadido por ruas asfaltadas e propriedades suburbanas, a preservação da ‘doce e especial cena rural’ se tornou uma questão urgente” (TN).

⁹ “[...] o espírito do lugar ecoa o primitivo como quando os saxões vieram, há muito tempo atrás” (TN).

¹⁰ “[...] a qualidade reveladora da identidade nacional’, produzida pela interioridade que detém ou fragmenta o tipo de modernidade linear e progressista, representada por Godfrey Marshall” (TN).

¹¹ “[...] como o azevinho e os pilriteiros são ingleses” (TN).

forças contrastantes registram a crise que o próprio escritor enfrenta e que o leva a identificar-se com a nação inglesa em crise:

*It is not that I care about **other** people: I know that **I** am the English nation – that **I** am the European race – and that which exists ostensibly as the English nation is a falsity, mere cardboard. L’Etat c’est moi. and I am English, and my Englishness is my very vision. But now I must go away, if my soul is sightless for ever (STEVENS, 2004, p.49).¹²*

Identificação reforçada grandemente pelo tratamento cruel que recebe das instituições inglesas que se rebelam contra a sua obra e que o levam a afastar-se do país, durante a Primeira Guerra Mundial:

[...] *his experiences [Lawrence’s] of state authority brought his sense of his own Englishness and his intense identification with the English nation into crisis. In 1919 Lawrence left England, never to return except for brief visits. As Anthony Burgess writes ‘from then on his estrangement was permanent. (STEVENS, 2004, p.49).¹³*

Embora *England, England* seja um conto, ele registra a visão crítica do escritor sobretudo aquela que ele atribui ao papel do romance, cujo verdadeiro benefício vem de seu potencial de nos ajudar a “[...] *to resist the damaging effects of modernity*” (STEVENS, 2007, p.137).¹⁴ A defesa do romance por Lawrence está associada a uma “[...] *‘natural’ humanity which modernity threatens to destroy*” (STEVENS, 2007, p.139).¹⁵ *England, My England* expõe essa ameaça por meio de posições contrastantes que realçam o processo de reificação que, instalado em Crockham, ganha força simbólica quando Joyce, a filha mais velha do casal protagonista, cai sobre uma foice deixada pelo pai no pasto. A partir daí, todos partem para Londres em busca de tratamento e reabilitação para a menina. Egbert fica só, enquanto Winifred assume o papel de Mãe Dolorosa. Após o tratamento, Joyce manca de uma perna e usa aparelhos metálicos que, somados ao aleijão, mortificam Egbert, intensificando o jogo entre o poder do capitalismo e a combatida tradição rural inglesa.

¹² “Não é que me importe com as **outras** pessoas: sei que **eu** sou a nação inglesa – que **eu** pertencço à raça europeia – e o que ostensivamente existe como a nação inglesa é uma falsidade, mera cartolina. *L’Etat c’est moi* e eu sou inglês e minha inglesidade é a minha própria visão. Mas agora preciso afastar-me, se a minha alma estiver cega para sempre” (TN).

¹³ “[...] suas experiências [de Lawrence] com a autoridade do Estado lhe propiciaram o sentido de sua própria inglesidade e sua intensa identificação com a nação inglesa em crise. Em 1919, Lawrence deixou a Inglaterra para jamais retornar a não ser por breves visitas. Como destaca Anthony Burgess: ‘a partir de então sua separação se tornou permanente’” (TN).

¹⁴ “[...] resistir aos efeitos danosos da modernidade” (TN).

¹⁵ “[...] uma humanidade natural que a modernidade ameaça destruir” (TN).

A reificação, aliada à imagem da mecanização, é motivo recorrente em trabalhos de D. H. Lawrence. É o caso de *Odor of Crhysantemums* (LAWRENCE, 1975), conto em que o marido da protagonista é um trabalhador em uma mina de carvão. A esposa o espera para um mísero jantar com as crianças na casa pobre, fria, escura e úmida, na qual acaba por receber o corpo do esposo, vítima de acidente fatal no trabalho. Nesse encontro, descobre o quanto perderam de vida em comum, porque se deixaram envolver pelo jogo de mecanização que a mina e, naturalmente, o capitalismo lhes impôs com suas locomotivas e ambições, levando-a a desconhecer o corpo do marido que ela e a sogra limpam para ser enterrado.

Segundo Stevens (2007, p.142), a ficção produzida por Lawrence dá continuidade ao projeto iniciado por George Eliot e Elizabeth Gaskell e levado adiante por Thomas Hardy: “[...] *an analysis of the impact of modern technologies on provincial communities, in which the ‘shock of the new’ was caused by the industrial revolution rather than by aesthetic revolutions*”.¹⁶ A familiaridade do escritor com a rudeza da vida nas minas de carvão, nas *Midlands*, onde passou a infância, lhe permite registrar em sua ficção “[...] *the traditional components of English pastoralism – flowers, trees and forests, water and pasture, country houses, cottages and gardens – brush up against the waste products and frantic activity of mines, steelworks and factories*” (STEVENS, 2007, p.142).¹⁷ São esses contrastes que permitem o exame do impacto daquilo que Lawrence denomina de “[...] *the ‘mechanical’ on the landscape and on our way of living*” (STEVENS, 2007, p. 142).¹⁸

Não só o capitalismo e a mecanização são focalizados em *England, My England*, mas também a Primeira Grande Guerra, elemento decisivo para o desfecho da narrativa. Egbert consulta o sogro sobre a necessidade de alistar-se e Godfrey lhe diz que é isso o que deve fazer sem perda de tempo. A guerra é um empecilho a mais que vem juntar-se também às inclinações católicas da esposa que ajudam a afastar o amor e o desejo no lar de Egbert, excluindo para sempre o casal da paisagem idílica, permitindo que a mecanização domine o cenário.

O protagonista se vê diante das restrições impostas pelas instituições que o oprimem e impedem a realização de desejos, o que Freud (1970)¹⁹ destaca

¹⁶ “[...] uma análise do impacto das modernas tecnologias sobre as comunidades da província, em que o ‘choque com o novo’ foi provocado pela revolução industrial ao invés de ser pelas revoluções estéticas” (TN).

¹⁷ “[...] os componentes tradicionais do bucolismo inglês – flores, árvores e florestas, água e pastagem, casas de campo, chalés e jardins – [que] são tratados em oposição aos produtos residuais e as atividades frenéticas das minas, siderurgias e fábricas” (TN).

¹⁸ “[...] o ‘mecânico’ na paisagem e no nosso modo de vida” (TN).

¹⁹ Conforme Freud (1970, p.477), o processo de repressão é responsável pela manifestação da angústia, “destino imediato da libido quando sujeita à repressão”. No conto, a repressão se dá por meio das instituições que repudiam o comportamento de Egbert, obrigando-o a abrir mão do prazer de

como processo de repressão, responsável pela manifestação da angústia, agora experimentada pelo protagonista. Portanto, a guerra reforça essa barreira contra a felicidade e o desejo. Para Ebbatson (2000, p.71),

The inflections of progress, business and the new are placed in a contradictory relation to the evocation of an atavistic, folk-oriented past in ways which are illuminated by Bhabha's remark that the 'language of culture and community is poised on the fissures of the present becoming the rhetorical figures of a national past'. Representations of the nation's modern territoriality which led to the outbreak of war are thus 'turned into the archaic, atavistic temporality of Traditionalism'.²⁰

Assim, para o protagonista, a luta lhe causa repulsa, não deseja bater-se nem vencer o estrangeiro, porque considera que

[...] he had no conception of Imperial England, and Rule, Britannia²¹ was just a joke to him. He was a pure-blooded Englishman, perfect in race, and when he was truly himself he could no more have been aggressive on the score of his Englishness than a rose can be aggressive on the score of its rosiness. (LAWRENCE, 1976, p.32).²²

A representação da inglesidade “pura” que domina Egbert retira sua substância “[...] *from the emergent invented tradition of rural England which developed from the late-nineteenth century as a response to urban crisis and the debate surrounding supposed physical and racial degeneration*” (EBBATSON, 2000, p.70).²³ Essa mudança epistêmica produz uma resposta cultural que se manifesta na música, pintura, literatura e arquitetura e permanece por muito tempo e, até mesmo, ultrapassa o período da Primeira Grande Guerra. “*Its core signifier*

viver em Crockham e o levam a consultar o sogro sobre seu alistamento.

²⁰ “As inflexões do progresso, dos negócios e do novo colocam-se contrariamente à evocação de um passado atávico, orientado por formas que podem ser esclarecidas com a afirmação de Bhabha, segundo a qual, ‘a linguagem da cultura e da comunidade sustentam-se nas fissuras do presente e acabam se transformando nas figuras retóricas de um passado nacional’. As representações da nação, da territorialidade moderna, que levaram à deflagração da guerra, são, pois ‘convertidas em temporalidade atávica e arcaica do Tradicionalismo’” (TN).

²¹ *Rule, Britannia* é uma canção patriótica inglesa, inspirada no poema *Rule, Britania*, de James Thomson e musicada por Thomas Arne, em 1740.

²² “[...] não tinha concepção alguma sobre a Inglaterra Imperial e, para ele, a canção *Rule, Britannia* não passava de uma piada. Ele era um puro-sangue inglês, perfeito em raça e quando, de fato, era ele mesmo, não poderia ser mais agressivo, em razão de sua inglesidade (*Englishness*), que uma rosa em razão de sua qualidade rosada” (TN).

²³ “[...] da emergente tradição, inventada para a Inglaterra rural, que se desenvolveu a partir do final do século XIX como uma resposta à crise urbana e ao debate em torno da suposta degeneração racial e física” (TN).

was that of an idealised 'south country' of the imagination" (EBBATSON, 2000, p.70).²⁴

A trágica decisão de participar involuntariamente da guerra, leva Egbert à morte, em período em que a nação inglesa deixa de ser a grande nação para ceder espaço aos Estados Unidos. O desfecho confirma o poder do capitalismo sob domínio patriarcal, representado pela figura de Godfrey, cujo nome sugestivo (*God*) permite a associação com o poder que atua sobre as instituições e se inscreve como a Lei paterna²⁵ sobrepondo-se ao destino de Egbert.

Se em *England, My England*, conforme assinala Ebbatson (2000), a tradição fenece com a morte de Egbert e a independência encontrada no campo da estética, simbolizada pelo jardim, é substituída pela servidão da massa, pela destruição mecânica e pela paisagem arruinada do *front* ocidental, em *Inglaterra, Inglaterra*, de Julian Barnes, o país surge não mais como jardim. Sua imagem é a de um parque temático que guarda em si a tradição inglesa, revelada como simulacro, nessa sátira que parece parodiar Jonathan Swift. O tratamento irônico revela um mundo esvaziado de significado e sem raízes, em que o artifício toma inteiramente o lugar da realidade e a Inglaterra surge como uma atração turística, em que os consumidores, sem noção alguma do real, creem na versão artificial envolta em nostalgia patriótica.

A narrativa está dividida em três partes. Na primeira, "Inglaterra", é narrada a infância de Martha Cochrane, introduzida pela questão: "Qual a sua primeira lembrança?", cuja resposta de Martha é:

[...] estar sentada no chão da cozinha coberta por um tapete de ráfia de trama aberta, do tipo que tinha buracos [...] e ali espalhado em cima do tapete, estava seu quebra-cabeça dos condados da Inglaterra, com o qual Mamãe resolvera ajudá-la, fazendo todo o contorno e o mar. Aquele início lhe deixava o contorno do país diante de si. (BARNES, 2000, p.8).

Na parte dois, "Inglaterra, Inglaterra", título que enfatiza a duplicação, é apresentado o personagem Jack Pitman, um excêntrico magnata, proprietário de um jornal que irá financiar a construção do chamado "Projeto", destinado a criar um parque temático na Ilha de Wight. O local concentrará tudo aquilo que é inglês e que os turistas adoram. O objetivo é construir réplicas dos principais pontos turísticos ingleses, concentrando-os na ilha e, assim, criar uma versão mais compacta da Inglaterra tradicional, a Inglaterra ideal, que poderá ser vista em breve espaço de tempo pelos turistas.

²⁴ "Seu significante central era o idealizado 'país do sul' da imaginação" (TN).

²⁵ A Lei paterna se instala com o término do complexo de Édipo, quando o menino aceita a lei que proíbe o incesto, renuncia à mãe, pondo fim à fase do amor edípiano. Segundo Chaves (2005, p.49), "[...] a lei (proibição do incesto) é primordial reguladora de todas 'as leis da aliança', sobrepondo 'o reino da cultura ao reino da natureza, entregue à lei do acasalamento'".

O interesse é colocar no mercado a grande nação e seus atrativos que revelam poder, história e sabedoria acumulada, conforme revela o sócio de Pitman, Jerry Batson:

Você – nós – a Inglaterra – o meu cliente – é – somos – uma nação muito idosa, com uma bela história, com uma bela sabedoria acumulada. História social e cultural – pilhas de histórias, resmas delas – eminentemente aptas a serem postas no mercado, agora, neste exato momento. Shakespeare, a rainha Vitória, a Revolução Industrial, jardinagem, esse tipo de coisa. Se é que posso cunhar, ou melhor, frisar o *copyright*, da seguinte frase: *Nós já somos aquilo que os outros, talvez ainda esperam ser*. Não se trata de autopiedade, mas a força de nossa posição, nossa glória, nosso ângulo de inserção do produto. Somos os novos pioneiros. Precisamos vender nosso passado às outras nações na qualidade de futuro delas! (BARNES, 2000, p.40-41).

O “Projeto” é nomeado por Pitman de Inglaterra, Inglaterra e a seleção dos pontos a serem visitados recai sobre o Big Ben, o palácio de Buckingham, o magazine Harrods, o estádio de Wembley, a sepultura de Lady Di, o penhasco de Dover, o chalé de Anne Hathaway, Stonehenge, a Floresta de Sherwood, entre outros. O projeto na Ilha de Wight, portanto, concentrará edifícios, figuras e fatos históricos que espelham a inglesidade:

O labirinto de Hampton Court já fora construído, um cavalo branco recortado numa falda de colina, e na parte de cima de um penhasco, dando para o Oeste, topiários haviam tosado grandes cenas da história inglesa, que brilhavam como uma frisa preta contra o sol poente. Tinham um Big Ben com metade do tamanho real. Tinham o túmulo de Shakespeare e o de Lady Di. Tinham Robin Hood (e seu bando de alegres companheiros), os penhascos de Dover, e táxis pretos como besouros que se arrastavam pelo fog londrino até aldeias dos Costwold cheias de chalés de teto de palha, que serviam chás com creme de Devonshire; tinham a Batalha da Grã-Bretanha, críquete, boliches nos pubs, Alice no País das Maravilhas, o jornal *The Times*, e os 101 Dálmatas. (BARNES, 2000, p.140).

A seção é composta por subtítulos em que são apresentados: a equipe de arquitetos, os funcionários e Martha Cochrane, já adulta, sendo entrevistada e aprovada para o cargo de consultora especial. Jack Pitman lhe diz que busca um profissional cínico e lhe parece que as mulheres se destacam por essa peculiaridade. O magnata é descrito em seu grandioso prédio Pitman, cuja atmosfera “[...] era de poder secular mesclado a um humanismo: vidro e aço eram suavizados por freixo e faia” (BARNES, 2000, p.29). Pitman exige que no prédio seja construído um pequeno e aconchegante escritório que mantenha características do passado. Os arquitetos lhe dizem que: “[...] construir o passado era hoje, infelizmente, bastante mais caro que construir o presente e o futuro.” (BARNES, 2000, p.30).

Na terceira parte, “Anglia”, nova denominação agora atribuída à Inglaterra original, o foco recai sobre o retorno de Martha Cochrane, velha e aposentada, à tradicional Inglaterra, submersa nos hábitos do passado, na qual

[...] as cidades murcharam; os sistemas de trânsito de massa foram abandonados, embora alguns trens a vapor ainda funcionassem; os cavalos eram os donos das ruas. Cavou-se carvão de novo, e os reinos afirmavam suas diferenças; emergiam novos dialetos baseados nas novas distinções. (BARNES, 2000, p.243).

Nesse cenário, os mitos e histórias são recriados à semelhança do que ocorre em Inglaterra, Inglaterra de Pitman. O retorno de Martha Cochrane à Anglia pode ser visto como a luta da nação para manter a identidade cultural, mas, como novas distinções são criadas, o retorno é penoso, porque a volta se dá ao que de fato nunca existiu.

No enredo, Julian Barnes desenvolve duas questões importantes: a estruturação da identidade cultural e da cultura nacional e o trabalho de representação, este último, apresentado como simulacro, pura ressurreição do figurativo que favorece em “Inglaterra, Inglaterra” o transporte dos monumentos ingleses para outro cenário a fim de realçar e dissimular o que nunca existiu. Neste sentido, o termo simulação está sendo considerado como o que nada dissimula e que não tem relação com qualquer realidade, sendo o seu próprio simulacro. Assim, “Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p.14).

Observa-se, com Baudrillard (1991) que, em *Inglaterra, Inglaterra*, há a sobrevalorização dos mitos de origem, dos signos de realidade, verdade, objetividade e autenticidade, em que se sobressai a ressurreição do figurativo, enquanto o objeto e a substância desaparecem. Isso permite aproximar essa sobrevalorização daqueles valores que Egbert, em *England, My England*, acreditava que existiam e nos quais desejava depositar toda sua existência.

Para os personagens de Julian Barnes, o trabalho do simulacro é pura dissuasão, em que o referente não possui mais substância, porque esta não existe e o simulacro se revela produto que pode ser comercializado. Contrapor o personagem de D. H. Lawrence, Egbert, com os personagens de Julian Barnes, permite que seja sublinhado o comportamento irônico destes que, em *Inglaterra, Inglaterra*, vivem as neuroses do pós-guerra no auge do alto desempenho da tecnologia reinante no século XX. Tanto a atitude de Egbert quanto a de Pitman e seus empregados podem ser aproximadas da exposição de Homi Bhabha (1990, p.1) sobre o aparecimento da imagem poderosa da nação:

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation – or narration – might seem impossibly romantic and excessively metaphorical,

*but it is from those traditions of political thought and literary language that
the nation emerges as a powerful historical idea in the west.*²⁶

Assim, a Ilha de Wight abriga os monumentos culturais e figuras históricas que representam o grande império, a grande nação inglesa. Mas esse desdobramento irônico, domínio já do artificial, do comércio e do turismo, impõe-se para revelar que a grandiosidade jamais existiu. Ela foi erigida, tal qual a criação de Egbert do jardim inglês. Em *Inglaterra, Inglaterra* dá-se o transporte da “grandiosidade” na forma de espelhamento em outra ilha, o que reforça o papel da representação dos valores e das qualidades idealizadas. Dessa forma, a Ilha de Wight passa a abrigar a acumulação de sentido que foi atribuído à nação inglesa durante séculos.

O capítulo inicial de *Inglaterra, Inglaterra* já registra esse descompasso, quando Martha Cochrane tece considerações sobre a memória e diz:

Se uma lembrança não era uma coisa, e sim uma lembrança de uma lembrança de uma lembrança, espelhos colocados de maneira paralela, então aquilo que o cérebro dizia agora ter acontecido naquela época seria colorido pelo que acontecera entretantes. Era como um país a recordar sua história: o passado jamais era simplesmente passado, e sim aquilo que tornava possível ao presente conviver consigo mesmo. (BARNES, 2000, p.10).

A duplicação das lembranças refratadas atualiza o passado, modifica-o, dá-lhe novos sentidos e esconde em sua trama ideológica a vontade de salvaguardar o princípio de realidade. Porque “[...] já não se trata de uma representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e, portanto, salvaguardar o princípio de realidade.” (BAUDRILLARD, 1991, p.21).

O desejo de oferecer aos turistas a “verdadeira” Inglaterra, confortavelmente, em um único lugar, busca regenerar a ficção do real à semelhança do que é tentado na Disneyland, “protótipo desta função nova no plano mental” (BAUDRILLARD, 1991, p.28). Mas essa ilusão já não é possível, pois o real revela essa impossibilidade, isso porque o capital “[...] rompeu todas as distinções ideais do verdadeiro e do falso, do bem e do mal, para estabelecer uma lei radical de equivalências e de trocas, a lei de bronze do seu poder” (BAUDRILLARD, 1991, p.33). Dessa forma, ao continuar a produzir e a reproduzir, a sociedade busca “ressuscitar o real que lhe escapa” (BAUDRILLARD, 1991, p.34).

Nesse ressuscitar, à medida que o tempo passa, o real se torna difuso, impossível e dilui-se no jogo ficcional. Assim, os personagens, que na Ilha de Wight

²⁶ “As nações, como as narrativas, perdem as suas origens nos mitos do tempo e apenas dão-se conta inteiramente de seus horizontes no olho da mente. Tal imagem da nação – ou narração – poderá parecer impossivelmente romântica e excessivamente metafórica, mas é a partir dessas tradições do pensamento político e da linguagem literária que a nação surge como uma ideia histórica poderosa no ocidente” (TN).

atuam como Robin Hood ou outro personagem histórico, perdem a capacidade de distinguir entre aquilo que é real e a ficção e passam a crer que são de fato os personagens históricos que representam. A família real muda-se para a réplica de seu palácio em Inglaterra, Inglaterra sob a condição de não pagar impostos e realizar tarefas leves, obrigações que logo são substituídas por aparições nas janelas do palácio para acenar para o público como se fossem atores.

Dessa forma, Julian Barnes explora as angústias contemporâneas que, impulsionadas pelas forças do capital e do marketing, revelam uma pluralidade de verdades em que a imagem do real se desfaz, tornando difícil o estabelecimento de identidade plena, porque faltam pontos de referência duradouros. Para revelar essa diversidade, a narrativa é estruturada segundo características bem próximas daquelas que o escritor emprega em sua outra obra, *Flaubert's Parrot* (BARNES, 1990): a apresentação de seções curtas iniciadas com letras maiúsculas como se fossem títulos, o emprego de listas de palavras, a ilustração de trechos de cantoria com menção a fatos religiosos e históricos, a exposição de fragmento de texto supostamente impresso em um pedaço de pedra iluminado, a lista de quintessências da Inglaterra e parte de uma coluna de jornal.

A estratégia em *Inglaterra, Inglaterra* enfatiza o emprego da metáfora do quebra-cabeça, presente na abertura da narrativa, ancorando a estrutura do texto. Assim, reforça como se deram os fatos e também sinaliza que tanto a identidade cultural quanto a cultura nacional são construtos oriundos de um discurso que dá sentidos e contribui para a construção da história da nação à semelhança de um quebra-cabeças. Crítica que se inscreve no relato por meio de relações com a Inglaterra pós-imperial e colonizadora, modo de expor as formas de poder que constituem uma nação.

Se em *England, My England*, Egbert deseja a velha e tradicional Inglaterra georgiana, em *Inglaterra, Inglaterra*, a trajetória é outra: vai do futuro para o passado e Anglia ressurgue como uma aldeia, próxima daquela que Egbert buscava, mas já desfigurada:

Lá na aldeia acenderam uma fogueira, em torno da qual circulava uma fila de gente dançando a conga, liderada por Phil Anderson. [...] A conga, dança nacional de Cuba e Anglia. [...] Fortalecida por mais cidra, a banda começara mais uma vez a desfiar seu repertório, como se fosse a única fita cassete disponível. “*The British Grenadiers*” dera lugar a “*I’m Forever Blowing Bubbles*”, em seguida, sabia Martha, viria “*Peny Lane*”, seguida de “*Land of Hope and Glory*”. (BARNES, 2000, p.255).

Martha reconhece o tradicional jardim inglês, embora as velhas canções patrióticas agora surjam misturadas às canções populares contemporâneas, em que o heroísmo, o nacionalismo, o patriotismo ganham nova interpretação

com heróis retirados da mídia e do esporte. O ritmo dominante é a da conga cubana liderada por um ciclista britânico, refletindo parodicamente os efeitos do multiculturalismo a dessacralizar a inglesidade, levando descrença aos velhos valores admirados por Egbert, expondo a completa descaracterização do seu jardim idílico. Mas Marta, diferentemente de Egbert, não cultua ilusões, conhece o processo que engendra a invenção da tradição e sabe a sequência das ligações a serem estabelecidas. As “verdades”, que começaram a ser abaladas no percurso de Egbert, caem por terra na trajetória de Marta, ecoando a abordagem de Vattimo (2002, p. XVI) segundo a qual é impossível se viver na história com a sustentação de um curso unitário dos eventos, porque a sofisticação dos instrumentos de coleta e a transmissão da informação tornaram essa experiência problemática e impossível, pois

A história contemporânea, desse ponto de vista, não é apenas a que diz respeito aos anos cronologicamente mais próximos de nós; ela é, em termos mais rigorosos, a história da época em que tudo, mediante o uso dos novos meios de comunicação, principalmente a televisão, tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produzindo também, assim, uma des-historicização da experiência.

Se na narrativa de D. H. Lawrence, o poder patriarcal é o que dá a última palavra e envia o herói para o *front* para bater-se pelos ideais da grande nação, em *Inglaterra, Inglaterra*, a protagonista se ressentida do abandono pelo pai, que levou consigo, quando deixou o lar, uma peça do quebra-cabeça que completava o mapa da Inglaterra. Ao reencontrá-la, anos depois, o pai nem se recorda de que a filha montava quebra-cabeças. Constatação que reitera a indiferença e instaura um sentimento de incompletude que a acompanha até a idade adulta. Experiência que parece contribuir para o cinismo demonstrado pela moça desde tenra idade e que não lhe permite acreditar em nada.

Por isso, no final da narrativa, em “Anglia”, Marta afirma que as crianças ainda demonstram crença, porque ainda não alcançaram a idade da incredulidade. Mas “[...] ela, Martha, não conseguia mais fazer isso. Tudo que ela conseguia ver era Ray Stout [que se fantasiara de Rainha Vitória para as crianças], contente, a se fazer de palhaço” (BARNES, 2000, p.254). Desse modo, o “efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa” (BHABHA, 2001) compõe o percurso de Egbert e Marta, permeado por identificação cultural que se dá por meio de estratégias complexas. Elas envolvem a interpelação discursiva configurada a partir da experiência de ambos e lhes permite montar o quebra-cabeça da inglesidade segundo as crenças que lhes foram inculcadas e se revelam como construtos oriundos de um discurso que dá sentidos, influencia e organiza as ações.

SILVA, M. das G. G. V. da. Inventing the tradition: *England My England* by D. H. Lawrence and *England, England* by Julian Barnes. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.15-29, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this study is to compare England, My England, by D. H. Lawrence, with England, England, by Julian Barnes, to examine how the question of cultural identity and national culture are inscribed in these works and contribute to the representation of the notion of Englishness and reveal themselves constructs created from a speech that gives sense, influences and organizes the actions of the individuals and the conception we have about ourselves.*

■ **KEYWORDS:** Cultural identity. National culture. Discursive interpellation.

Referências

BARNES, J. **Inglaterra, Inglaterra**. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **England, England**. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

_____. **Flaubert's parrot**. London: Vintage, 1990.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. **Location and culture**. London: Routledge, 1994.

_____. **Nation and narration**. London: Routledge, 1990.

BRIGGS, J. **Reading Virginia Woolf**. Edinburg: Edinburgh University Press, 2006.

CHAVES, W.C. **A determinação do sujeito em Lacan**: da reintrodução na psiquiatria à subversão do sujeito. São Carlos: EDUFSCar, 2005.

EBBATSON, R. 'England, my England': Lawrence, War and Nation. **Journal Literature & History**, Manchester, v.9, n.1, third series 9/1, 2000.

FORSTER, E. M. **Howards End**. London: Penguin, 2000.

FREUD, S. (1916). Conferências introdutórias sobre psicanálise: a ansiedade. In: _____.
Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1970. v.16.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LAWRENCE, D. H. **England, My England**. London: Penguin, 1976.

_____. Odor of Chrysanthemums In: ABRAMS, M. H. (Ed.). **The Norton Anthology of English Literature**. USA: W.W.Norton & Company, 1975. p.2474-2491.

STEVENS, H. D. H. Lawrence: organicism and the modernist novel. In: SHIACH, M. (Ed.). **The Cambridge Companion to The Modernist Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

_____. Sex and the nation: The Prussian Officer and *Women in Love*. In: FERNIHOUGH, A. (Ed.). **The Cambridge Companion to D. H. Lawrence**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Recebido em 12/12/2012

Aceito para publicação 31/09/2013



“REMENDO NOVO EM PANO VELHO”: A MESMA HISTÓRIA, OUTRA HISTÓRIA, EM RELEITURAS DE CONTOS DE FADAS DE ANGELA CARTER, A. S. BYATT E MARGARET ATWOOD

Maria Cristina MARTINS*

■ **RESUMO:** Neste trabalho discuto o impacto do emprego de táticas narrativas revisionistas em releituras de contos de fadas das autoras contemporâneas Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter, para demonstrar de que maneira as novas leituras conseguem fazer que significados convencionais cristalizados pela tradição das histórias infantis sejam expostos a questionamento e, em alguns casos, até mesmo contestados ou alterados. Para tal, tomo como base o conceito de “re-visão” de Adrienne Rich e as táticas revisionistas apontadas por Rachel B. DuPlessis e Alicia S. Ostriker.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Revisionismo. Contos de fadas. Releituras. Táticas revisionistas.

How much smaller our childhood homes seem when we revisit them as adults, how different that buttery tea cookie tastes when we must weigh the health risks they pose. And oh, how the beloved fairy tale can suddenly reveal that dark subterranean detail, that knotty little plot twist squirming under the surface that we never registered, never suspected, all those years ago (PROSE, 2002, p.294).

Ninguém põe um remendo de pano novo em roupa velha; porque o remendo novo repuxa o pano e o rasgo fica maior ainda (Mc 2,21).

“Era uma vez” e “foram felizes para sempre”: assim começa e termina um número considerável de histórias que se consagraram na tradição dos contos de fadas. Tais fórmulas tornaram-se tão emblemáticas desse gênero que sua simples menção nos remete à ideia de um reino mágico, onde tudo é possível.

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística (ILEEL). Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – mariacristinamart@gmail.com

Três séculos já decorreram desde que os contos de fadas emergiram como forma literária infantil, com a publicação, em Paris, da coleção pioneira de Charles Perrault (1628-1703), *Histoires ou contes du temps passé* ou *Contes de ma Mère l'Oye* [*Histórias ou contos de tempos passados* ou *Contos da Mamã Gansa*] (1697), e ainda estamos a recontá-los com o mesmo vigor (WARNER, 1999, p.14).

Nascidos na antiga tradição oral, que remonta à Idade Média, os contos de fadas que hoje conhecemos percorreram uma longa trajetória, atravessaram gerações e fronteiras geográficas, até atingirem sua forma canônica ocidental em coleções como as de Perrault, dos irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen, chegando a uma sofisticação tecnológica em versões filmicas como as de Walt Disney e da DreamWorks, por exemplo. Essa apropriação das histórias pelo cinema, indústria da animação, representa outra importante revolução na institucionalização do gênero, pois “agora as imagens impuseram-se sobre o texto e formaram seu próprio texto violando a impressão, mas também com a ajuda da cultura da impressão” (ZIPES, 1994, p.75).¹

Apesar de ser inegável que o advento do texto impresso permitiu a preservação e o refinamento das histórias e que os textos fizeram do ato de leitura uma fonte de prazer que permitiu ao leitor uma reflexão maior do que aquela observada nos relatos orais das histórias (ZIPES, 1994, p.14), análises comparativas das diferentes versões dos contos têm conseguido apontar os mecanismos ideológicos por meio dos quais os textos vêm sendo modificados ao longo de sua trajetória. No caso particular das adaptações feitas para adequar os contos ao público infantil, no final do século XVIII e começo do século XIX, o que resultou foram

[...] versões higienizadas e expurgadas dos contos de fadas para adultos ... elas eram novas histórias moralistas que visavam domesticar a imaginação [...] A forma e a estrutura do conto de fadas para as crianças foram cuidadosamente ajustadas no século dezanove de modo que pensamentos ou ideias impróprias não fossem estimuladas nas mentes dos jovens (ZIPES, 1994, p.14).

Dados como esses sinalizam que subjacente à suposta simplicidade e descomplicação dos contos de fadas reside um grau relativo de complexidade. Possivelmente instigados por essa complexidade, a partir das últimas décadas do século XX, profissionais e pesquisadores de diversas áreas, tais como Educação, Psicologia, Psicanálise, Folclore, História, Crítica feminista, Sociologia, Antropologia, Crítica literária, entre outras, têm voltado seu olhar para essas histórias de nossa infância, com as mais diferentes finalidades.

¹ À exceção do romance *The robber bride*, de Margaret Atwood, cujas citações neste trabalho são provenientes de tradução para o português *A noiva ladra*, da Editora Marco Zero, de 1995 (ver Referências), a tradução das demais citações de textos em língua inglesa são de minha autoria.

No caso particular da crítica feminista, observa-se o crescente interesse no sentido de discutir o efeito social e cultural dos contos de fadas. Em *The politics of postmodernism*, Linda Hutcheon (1989, p.155) chama nossa atenção para o caráter prescritivo dos contos de fadas, que direcionam as mulheres para padrões femininos de comportamento preconcebidos:

Há uma longa tradição de literatura instrutiva cujo propósito é dizer às mulheres como “aparecer” – tornando-as mais desejáveis – aos homens [...] Mesmo os contos de fadas funcionam no sentido de passar a “sabedoria” coletiva recebida do passado e nisso refletem os mitos da sexualidade sob o domínio do patriarcado.

Os contos de fadas não só refletem os referidos mitos, como também podemos sugerir que, da forma como são constituídos, transmitidos e assimilados dentro do processo de socialização, esses contos aparentemente inofensivos apresentam, eles próprios, traços míticos significativos.

Roland Barthes (1972, p.110) define mito como um discurso escolhido pela história, não resultante da natureza das coisas. De acordo com Barthes (1977, p.165), o mito implica a transformação da cultura em natureza ou, como ele mesmo diz, pelo menos do cultural, ideológico, histórico, em natural. Nessa perspectiva, os mitos, da forma como são constituídos e reconstruídos, acabam por esconder as motivações que se encontram disfarçadas sob a aparência de “natural” ou “fatural”. Como são determinados e constituídos historicamente, faz sentido o que nos diz Barbara Godard (1991, p.9) a respeito do caráter temporal dos mitos: “Não há mitos eternos; eles funcionam dentro de um momento histórico e de uma prática discursiva específicos”.

Mitos, então, não são histórias sobre eventos primordiais, universais, mas sim constituídos e reconstruídos ao longo dos tempos, sofrendo alterações constantes no decorrer da história. Desse modo, não nos causa surpresa que os contos de fadas tenham sido ultimamente considerados “mitos contemporâneos”, pois essas histórias clássicas nos dão realmente a impressão de que

[...] nós somos todos parte de uma comunidade universal, que partilha valores e normas [...] e que um determinado tipo de comportamento produzirá resultados garantidos, tais como vivermos felizes para sempre com muita quantidade de ouro, num maravilhoso castelo, *nosso* castelo e fortaleza que para sempre nos protegerá contra as forças imprevisíveis e inimigas do mundo externo (ZIPES, 1988, p.148).

Reconhecendo essas conotações ideológicas dos contos de fadas, críticas feministas como Marcia Lieberman, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar e Karen Rowe salientam a necessidade de contestar e repensar as visões conservadoras de gênero

e poder embutidas nessas histórias infantis. Como nos lembram Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p.16-17),

Antes que a mulher escritora possa viajar através do espelho, rumo à autonomia literária [...] ela deve chegar a um acordo com as imagens na superfície do espelho [...] uma mulher escritora deve examinar, assimilar, e transcender as imagens extremas de “anjo” e de “monstro” que autores do sexo masculino geraram para ela.

Para lidar com imagens cristalizadas pelo discurso patriarcal, como essas da mulher “demônio” e da mulher “anjo”, a partir da década de 1970, várias escritoras têm encontrado na revisão ou reescritura de clássicos como “Cinderela”, “Branca de Neve”, “A Bela Adormecida”, “O Barba Azul”, “Chapeuzinho Vermelho”, entre outras, um meio eficaz de intervenção nesse discurso, subvertendo noções do feminino reforçadas por histórias tão conhecidas de nossa infância. Tal processo de revisão implica dismantelar convenções literárias de forma a permitir que essas histórias possam ser reavaliadas a partir de uma nova direção crítica.

O termo “revisão”, empregado por Adrienne Rich como “re-visão”, tornou-se um *slogan* significativo no que concerne à escrita feminista contemporânea. Na perspectiva dela, o ato de “re-visão” é definido como “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (RICH, 1985, p.2045). Segundo Rich (1985, p.2045), a “re-visão”, no caso das mulheres, representa “mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência”. Como salienta Maggie Humm (1999, p.244),

[...] uma re-visão feminista faz um exame psíquico, cultural e histórico do passado das mulheres, e cria uma história da mulher. O conceito de Rich é próximo da noção de arqueologia de Michel Foucault – a exposição de valores morais codificados na linguagem. Rich tomou o termo da obra *The Artist's View* (1953) de Robert Duncan. Entretanto, onde Duncan usa “re-visão” simplesmente para descrever seu próprio passado, a re-visão de Rich é um método a ser partilhados por todas as mulheres.

No caso específico das revisões de contos de fadas tradicionais produzidas nas últimas décadas, as histórias da infância têm chegado até nós por meio das mais diversas perspectivas que alteram, em diferentes graus, nossa visão costumeira. Releituras de cunho revisionista transgridem, subvertem as narrativas tradicionais, e contestam significados cristalizados nas histórias de tal modo que, embora o reconhecimento das fontes seja não somente possível, como também desejável, cria-se um distanciamento crítico em relação aos textos originais, expondo, entre outras coisas, o caráter sexista e misógino de muitas dessas histórias. O distanciamento promovido por releituras dessa natureza faz delas novas leituras, novas escrituras, novos exames das velhas e conhecidas “histórias da carochinha”, numa atitude

explícita de questionamento e desnudamento, que implica a recusa de convivência com a legitimação ou continuidade da tradição patriarcal.

A proliferação de releituras revisionistas de clássicos da literatura infantil em nossos dias representa, portanto, uma oportunidade de apreciarmos histórias cristalizadas pela tradição a partir de novos pontos de vista, ou seja, uma chance de tomarmos consciência das visões tradicionais embutidas nos textos originais, de forma que possamos questioná-las e até mesmo refutá-las. Como bem adverte Adrienne Rich (1985, p.2046), “precisamos conhecer a escrita do passado e conhecê-la diferentemente de como a conhecíamos; de forma a não transmitir, mas sim quebrar o controle de uma tradição sobre nós”.

Apesar de a presença de novos detalhes ser observada em qualquer trabalho artístico, isso ganha uma importância adicional no contexto do revisionismo dos contos de fadas. Podemos dizer que algumas releituras contemporâneas de clássicos como “Chapeuzinho Vermelho” e “Branca de Neve”, por exemplo, são mais do que meras duplicações das mesmas velhas histórias, ou seja, repetem, porém de forma a produzir no leitor um efeito de estranhamento: as revisões funcionam de tal modo que, ao serem lidas, traços dos textos originais ficam evidenciados; no entanto, constata-se que o jogo é bem diferente.

A revisão produz um ato duplo de reconhecimento e estranhamento, ou seja, remete-nos à história original, porém dela nos distanciando, desnaturalizando as pretensões míticas das fontes, permitindo, assim, que subtextos silenciados ou emudecidos ganhem visibilidade. Portanto, no estudo do revisionismo dos contos de fadas é imprescindível prestar atenção nos novos detalhes, para que seja possível apurar o potencial transgressor e subversivo das releituras. A análise desses detalhes é que irá mostrar como o natural pode ser desnaturalizado por meio do processo revisionista. Isso servirá também para verificar se, como afirma Cristina Bacchilega (1997, p.23-4), “*frames* e imagens podem variar, mas o gênero é quase inevitavelmente o lugar privilegiado para a articulação dessas estratégias des-naturalizadoras”. Como observa Jack Zipes (1988, p.153), para expor as conotações ideológicas ou míticas dos contos, observa-se que uma das alternativas encontradas tem sido “desmontar os componentes do saber e do conhecimento e agrupá-los novamente em histórias anti-míticas”. Esse processo de questionamento das histórias herdadas implica um tipo de reformulação da narrativa tradicional. Segundo vários críticos, narrativas convencionais como as dos contos de fadas têm funcionado como repositório de um forte sistema de interpretação tomado como representação.

Segundo Joana Passos (1996, p.14), “[...] [s]ubverter um conto de fada equivale, de certa forma, a subverter um texto bíblico; quebrando-se a crença, quebra-se a reverência, e abrem-se os horizontes a outras alternativas de organização social e avaliação do mundo”.

Para promover essa subversão da ordem estabelecida nos contos de fadas, o processo revisionista se vale de diferentes estratégias narrativas. Seja deslocando o ponto de vista da narrativa original, seja deslegitimando a história conhecida, a regra que parece nortear o processo revisionista de um modo geral encontra-se sintetizada por Alicia S. Ostriker (1987, p.215) em seu livro *Stealing the language* (1987): “mantenha o nome, mas mude o jogo”, o que significa usar uma figura ou história previamente aceita e consolidada pela cultura de forma a contestar os significados atribuídos a essa figura ou história e criar novas possibilidades que favoreçam o surgimento de significados latentes, até então aprisionados nos textos originais. Portanto, a transformação das narrativas tradicionais é feita de tal forma que, apesar de ser possível para o leitor reconhecer o(s) conto(s) de fadas que estão sendo trabalhados em releituras revisionistas, algo diferente lhe salte aos olhos e não haja como ignorar que se esteja diante de outra história, em outro contexto que vem desestabilizar as interpretações convencionais cristalizadas dentro da tradição.

O presente estudo trata do revisionismo dos contos de fadas na contemporaneidade, promovendo a discussão de intervenções críticas em alguns clássicos da literatura infantil, cujo resultado é a emergência de novas histórias de caráter antipatriarcal e antissexista, que buscam não ratificar, mas sim expor a questionamento práticas patriarcais. As análises empreendidas aqui visam demonstrar o impacto do emprego de algumas táticas de caráter revisionista, como a inversão do gênero sexual de personagens clássicas e a reapresentação de certos motivos emblemáticos de forma inovadora, em releituras de contos de fadas tradicionais, produzidas por Angela Carter (1940-1992), A. S. Byatt (1936-) e Margaret Atwood (1939-). Nas mãos dessas autoras, os rumos convencionais de conhecidas histórias são alterados, elementos como o ovo de uma versão da história do Barba Azul dos Grimm e o espelho mágico ganham conotações bastante particulares, fazendo que os significados convencionais geralmente atribuídos a esses elementos sejam expostos a questionamento e, em alguns casos, até mesmo transformados.

Comparo o processo de demolir significados cristalizados na tradição dos contos de fadas ao gesto de colocar “remendo novo numa roupa velha” (Mc 2,21), principalmente pelo fato de que “o remendo novo repuxa o pano velho e o rasgão fica maior ainda” (Mc 2,21). Enquanto o texto bíblico desaconselha a ação devido à ruptura que provoca, no revisionismo há interesse exatamente no rompimento da rigidez de interpretações que acabaram sendo naturalizadas no processo de transmissão das histórias entre diferentes gerações. Por romper com significados convencionais, o rasgão produzido permite novas interpretações em decorrência dos novos pontos de vista adotados.

Para demonstrar como isso se dá, tomo inicialmente o romance da autora canadense Margaret Atwood (1995), *A noiva ladra*, que é uma intrigante releitura do conto “The robber bridegroom” [“O noivo ladrão”], dos irmãos Grimm,

considerado uma das principais variantes escritas da famosa lenda do Barba Azul. Nesse conto maravilhosamente medonho, um noivo perverso atrai donzelas até sua toca, devorando-as uma a uma. Ao reescrevê-lo, Atwood remodela a figura monstruosa do noivo, criando Zenia, uma vilã nada convencional, mas com proporções demoníacas. Em diferentes momentos, usando disfarces emocionais diversos, ela insinua sua entrada na vida de Tony, Charis e Roz e seduz os homens com os quais elas se relacionam: West, Billy e Mitch, respectivamente. Após ter sido dada como morta, essa enigmática e ardilosa mulher reaparece e as três amigas veem-se forçadas a encarar eventos dolorosos do passado, reconstruindo a história de suas vidas.

Em “The robber bridegroom”, a protagonista testemunha um dos crimes do vilão e vem a desmascará-lo e derrotá-lo, graças à sua habilidade e engenho na arte de contar histórias. Seu talento narrativo lhe garante a sobrevivência e o final feliz. Talvez isso possa explicar, em parte, o interesse especial de Margaret Atwood por esse conto dos Grimm, cuja presença já foi identificada em outros trabalhos da autora, como *The edible woman* (1969), *Interlunar* (1984) e *Bodily harm* (1981), cujo título cogitado inicialmente teria sido “The robber bridegroom” (WILSON, 1993, p.200).

Ao reescrever “The robber bridegroom” em *A noiva ladra*, Atwood recorre a diferentes estratégias narrativas como a inversão, a duplicação e/ou sobreposição de papéis e o texto resultante acaba atingindo certos paradigmas de gênero cristalizados na tradição dos contos de fadas. Ao inverter o sexo do vilão do conto dos Grimm, por exemplo, Atwood, entre outras coisas, traz para o centro de nossa atenção o questionamento da bondade estereotipada como atributo frequentemente associado às mulheres. Na visão da autora, o gesto aparentemente inofensivo de representar as personagens femininas como naturalmente boas pode acabar tendo um efeito negativo de privar as mulheres do poder. Não é sem razão, portanto, que Atwood coloca diante de nós, para nosso deleite e desconforto, essa mulher fora da lei, difícil de definir, mas ao mesmo tempo tão real e plausível que quase a podemos tocar.

Além de a figura de Zenia ser o pivô do enredo em *A noiva ladra*, sua história define os rumos da narrativa. No entanto, essa centralidade não é suficiente para lhe garantir voz, pois apesar de ser uma exímia criadora e contadora de histórias, suas diferentes versões de si mesma emergem na trama sempre filtradas pelas perspectivas de Tony, Charis e Roz, o que faz de Zenia “a única mulher que não conta sua própria história” (STEIN, 1999, p.99). É possível que essa ausência de voz esteja assinalando, por exemplo, a inexistência de lugar para uma personagem feminina como Zenia, dentro das categorias dicotômicas tradicionais: heroína/vilã, vítima/opressora. O caráter ambíguo e enigmático dessa mulher frustra qualquer tentativa de enquadrá-la nos papéis femininos tradicionais dos contos de fadas.

Concentrando, no entanto, a atenção nas figuras femininas, Atwood transforma o conto dos Grimm em uma história de mulher, ou seja, em *A noiva ladra* as mulheres assumem todas as posições, como demandam Erin e Paula, as filhas gêmeas de Roz:

“Nesse caso”, diz Tony, “quem vocês querem que ela assassine? As vítimas serão homens ou mulheres? Ou talvez uma mistura?”

As gêmeas permaneceram firmes em seus princípios, não mudam nada. Elas optam por mulheres em todos os papéis.

[...]

A Noiva Ladra, pensa Roz. Bem, por que não? Vamos deixar os rapazes serem degolados, pelo menos dessa vez. A Noiva Ladra, à espreita dos jovens inocentes em sua mansão na floresta escura, atraindo-os para fazê-los ferver em seu maldito caldeirão. Como Zenia (ATWOOD, 1995, p.303).

A inversão exigida pelas garotas é, na verdade, um dos pontos altos da trama dessa releitura. Segundo as lembranças de Roz, as gêmeas eram ainda muito pequenas (quatro a sete anos) quando “decidiram que todos os personagens de todas as histórias tinham que ser femininas” (ATWOOD, 1995, p.302). Enquanto o irmão delas, Larry, “não fazia muitos comentários” (ATWOOD, 1995, p.301), as meninas interferiam frequentemente, enquanto ouviam as histórias: “Mude o final, mãe! Faça eles voltarem! Não gosto desse pedaço!” (ATWOOD, 1995, p.301).

É significativo que as gêmeas, representantes da geração mais jovem de mulheres, não aceitem passivamente as histórias. Como observa Christina Ljungberg (1999, p.138), a atitude das gêmeas “demonstra que uma nova geração de meninas não são mais preparadas para aceitar os padrões culturais existentes como verdades absolutas, mas querem participar ativamente na construção de seus próprios *scripts*”.

Apesar de Roz não conseguir captar completamente o alcance subversivo do comportamento de suas filhas, ao imaginar o provável futuro dessas garotas voluntariosas, acredita que elas, “quando crescerem vão ser pilotos de corrida de automóveis ou dessas mulheres que vão viver com os macacos, alguma coisa temerária e não procriadora” (ATWOOD, 1995, p.397). Isso aponta para o importante papel reservado às novas gerações de mulheres, no sentido de quebrar os padrões e expectativas tradicionais de comportamentos caracteristicamente masculinos e femininos, o que não deixa de ser um avanço em relação às gerações anteriores, como a da própria Roz.

Além do importante papel da inversão central promovida por Atwood nessa releitura, no que diz respeito ao tratamento das questões de gênero, em *A noiva ladra*, diferentemente do que ocorre nos contos de fadas, papéis tradicionalmente irreconciliáveis como os de vilã e heroína, vítima e opressor(a) são sobrepostos, como

ocorre no caso de Zenia. Essa sobreposição é outro fator que acaba inviabilizando qualquer tentativa de enquadrá-la exclusivamente em uma ou outra categoria. A presença dessa mulher, ao mesmo tempo que aterroriza a vida de Tony, Charis e Roz, também promove o confronto necessário que vem transformar positivamente, em diferentes proporções, a vida de cada uma das três amigas. É graças à presença e forma de atuação de Zenia que Tony, Charis e Roz somam forças, reconhecem a precariedade de seus relacionamentos com West, Billy e Mitch respectivamente, e sobrevivem às violências a que são submetidas, o que sugere, entre outras coisas, a possibilidade de um relacionamento positivo, solidário entre mulheres.

Além do que já foi apontado até aqui, a estratégia narrativa de combinar elementos de outros contos de fadas na trama também contribui para a quebra de paradigmas de gênero em *A noiva ladra*. Na parte dedicada à história da vida de Roz e de seu relacionamento com Zenia, por exemplo, há importantes alusões intertextuais aos contos “Branca de Neve” e “Os três porquinhos”.

No que diz respeito à utilização de elementos da história que consagrou o espelho como detentor da verdade, algo merece destaque. Com o reaparecimento inesperado de Zenia, Roz percebe que está tomada pelo mesmo sentimento que instaura a discórdia e a rivalidade entre Branca de Neve e a Rainha má no conto, ou seja, a inveja. Para ela, esse sentimento é “o pior, antigo e familiar, sob a forma da própria Zenia, sorrindo e triunfante, uma Vênus incandescente, saindo não de uma concha, mas de um caldeirão fumegante” (ATWOOD, 1995, p.114).

Diferentemente do que se observa em “Branca de Neve”, o problema do ciúme ou inveja nas relações entre mulheres ganha visibilidade em *A noiva ladra*. Merece destaque, por exemplo, uma passagem na qual Roz tenta transformar Zenia, mentalmente, na figura da bruxa dos contos infantis, mas em seguida, ela mesma acaba assumindo o papel da Rainha má na intrigante releitura que Atwood faz do famoso colóquio com o espelho mágico. A cena vem ratificar a realidade que Roz reluta confrontar: “Reconheça, Roz, você tem é inveja de Zenia. Você sempre teve. Invejosa como o diabo” (ATWOOD, 1995, p.114). A forma como Atwood trata a inveja ou ciúme em *A noiva ladra* evidencia, entre outras coisas, o aspecto negativo desse sentimento que divide e dificulta, quando não inviabiliza a união de forças das mulheres.

Quanto à história dos três porquinhos, a inserção desse intertexto na trama exerce um papel importante, ao dar certo relevo para o problema da inevitabilidade da violência. Ao ser narrada às gêmeas, Erin e Paula, a conhecida história é completamente revisada pelas meninas, que invertem significativamente o gênero, tanto do lobo como dos porcos, para o feminino. Roz acaba se surpreendendo: “Que estranha diferença, quando se muda o gênero” (ATWOOD, 1995, p.302). Além da inversão do sexo das personagens, as meninas também modificam o final, colocando um dos porcos estúpidos para sofrer o castigo destinado ao lobo

na história tradicional. Quando Roz sugere que a punição com a água fervente seja omitida, “as gêmeas a menosprezaram” (ATWOOD, 1995, p.302), pois, diferentemente de Roz, elas tinham plena consciência de que “[a]lguém tinha que ser fervido” (ATWOOD, 1995, p.302).

E, de fato, em *A noiva ladra*, assim como o vilão no conto “The robber bridegroom” dos Grimm, a vilã enigmática de Atwood também morre de forma violenta no final da trama. No entanto, o fim reservado a essa personagem feminina não significa sua completa eliminação. Mesmo depois de suas cinzas terem sido atiradas no Lago Ontário, Zenia continua presente como nunca entre as três amigas. Mesmo que por enquanto essa mulher não tenha como assumir sua própria voz, é significativo que a narrativa seja concluída com a afirmação de que, nesta noite, para Tony, Charis e Roz “suas histórias serão sobre Zenia” (ATWOOD, 1995, p.478).

Concluindo essas considerações, vê-se que a forma como Atwood manipula elementos de contos de fadas em *A noiva ladra* acaba afetando um dos aspectos marcantes dessas histórias infantis: a dicotomia convencional dos papéis masculinos e femininos. Ao violar frontalmente comportamentos sexuais estereotipados, cristalizados nas histórias, por meio de inversões, de duplicação ou sobreposição dos papéis desempenhados pelas personagens nos contos tradicionais, esse texto revisionista de Atwood quebra, de certa forma, essa dicotomia, alterando principalmente, mas não exclusivamente, concepções convencionais de feminilidade.

É importante ressaltar que a opção de Atwood por colocar mulheres em todos os papéis adquire um significado especial em relação ao tratamento das questões de gênero, tendo em vista que, em *A noiva ladra*, não estamos diante de uma mera inversão que promove a simples troca de posições. Ao subverter dicotomias tradicionais, características dos contos de fadas: bem/mal, herói (heroína)/vilão (vilã), vítima/opressor(a), a revisão exigida pelas gêmeas e efetivada em *A noiva ladra* permite-nos um maior discernimento da complexidade das questões de gênero e da construção da feminilidade. Na releitura de Atwood, a vilã demoníaca se transforma surpreendentemente em salvadora das três amigas, no final. Concordo plenamente com Ljungberg (1999, p.137) quando afirma que, no contexto específico de *A noiva ladra*, “[...] o mal não é masculino ou feminino, mas dependente de quem atribui a quê essa qualidade”.

Tendo discutido o impacto de algumas táticas revisionistas empregadas por Margaret Atwood ao reler o conto “The robber bridegroom” dos Grimm em *A noiva ladra*, a partir desse momento o foco da análise será direcionado para a forma transgressora como Atwood, Byatt e Carter tratam certos motivos de contos de fadas, como o ovo e o espelho, em algumas de suas releituras.

O ovo em “*Fichter’s bird*” [“O pássaro de Fichter”], versão dos Grimm da história do Barba Azul, é o elemento que denuncia a transgressão feminina,

incriminando as noivas do feiticeiro, ao ficar indelevelmente machado com sangue. No conto “Bluebeard’s egg”, Atwood (1983, p.133) desloca o centro de atenção da narrativa tradicional exatamente para o ovo. Segundo a autora, essa “foi uma boa escolha como um objeto de denúncia, uma vez que as manchas são notoriamente difíceis de remover de um ovo”.

Na releitura de “*Fichter’s bird*”, Sally, ao tentar identificar seu marido Ed com a figura do feiticeiro dos Grimm, acaba optando por associá-lo ao ovo, o que tem implicações na reescritura da história tradicional. Em “Of souls and birds”, Atwood (2002, p.33) tece algumas considerações importantes a respeito do título criado para essa releitura. Segundo ela, o ovo manchado com sangue pode ser visto como “um constrangido símbolo feminino”. No entanto, afirma ter descoberto que “ele também é um constrangido símbolo masculino” (ATWOOD, 2002, p.33). Tal descoberta se deu quando foi informada por seu editor alemão de que o título “Bluebeard’s egg” não poderia ser traduzido literalmente para aquele idioma. Segundo ele, o vocábulo “ovos” em alemão “seria uma gíria para ‘testículos’ e o título significaria ‘O testículo do Barba Azul’ ou algo como ‘A bola única do Barba Azul’” (ATWOOD, 2002, p.33).

Apesar de reconhecer que o ovo pode significar muitas outras coisas, dada a sua carga simbólica, Atwood não descarta a possibilidade de o interpretarmos como “o repositório da honra sexual do homem” (ATWOOD, 2002, p.33). O resultado dessa interpretação é que, assim, “o ato de sujar o ovo não é somente desobediência”, ou seja, sinal da transgressão feminina, “mas traição sexual” (ATWOOD, 2002, p.34), o que vem efetivamente deslegitimar a história dos Grimm, que é uma das táticas revisionistas identificadas por Rachel B. DuPlessis (1985) em *Writing beyond the ending*. Ao focalizar a atenção no ovo do conto dos Grimm, símbolo da transgressão feminina, Atwood promove o deslocamento desse significado tradicional para uma multiplicidade de possibilidades, e subverte esse significado cristalizado dentro da tradição dos contos de fadas.

Uma das novas possibilidades interpretativas que a releitura promovida em “Bluebeard’s egg” nos sugere tem a ver com o fato de Atwood apresentar-nos o ovo dotado de uma energia quase que incontrolável, na iminência de ser chocado. O que na verdade está sendo gerado no interior do ovo não nos é dado a conhecer, mas é insinuado que há algo vital e muito poderoso germinando lá dentro.

Em “Bluebeard’s egg”, a releitura é encerrada com a constatação de que “o ovo está vivo e um dia chocará” (ATWOOD, 1983, p.166). Isso é certo. No entanto, Atwood (1983, p.166) conclui a releitura com a seguinte dúvida: “Mas o que sairá de dentro dele?”. Fica-se com a impressão de que há algo de novo, muito potente, ainda em fase gestacional e que precisará de tempo para ser assimilado e recebido positivamente. Entre as múltiplas possibilidades interpretativas que o texto permite, arrisco-me a pensar que esse ovo carregue em seu seio uma nova vida, com novo

sentido e muita vitalidade para as mulheres e, por que não dizer, também para os homens. Algo inusitado, ainda inconcebível ou talvez incompreensível dentro das práticas sociais vigentes, mas com anseios intensos de vir à luz. A seu tempo, por certo, o que está sendo gerado se fará manifesto e, como diz o velho ditado, “quem viver, verá”.

Quanto ao espelho, Angela Carter revisa significativamente o modo como Madame Beaumont o trata em “A Bela e a Fera”. No conto tradicional, o espelho da casa da Fera realiza o desejo da protagonista de poder ver seu pai e o que ele estaria fazendo. As imagens que vê refletidas no espelho só fazem com que Bela se compadeça diante da situação do pai: “Ela tinha visto no espelho que seu pai estava aflito por tê-la perdido” (BEAUMONT, 1999, p.39). Nota-se que Beaumont tem uma postura favorável em relação à figura paterna, ao não dar relevância ao fato de o pai fazer de sua filha um objeto de negociação.

Em “The tiger’s bride”, uma das releituras de Angela Carter do conto “A Bela e a Fera”, a autora mantém o espelho, mas subverte o seu uso, ao fazer dele instrumento para que a protagonista, dessa vez, tome consciência de ser mero objeto e mercadoria de troca nas mãos do pai. Inicialmente, ao mirar-se no espelho, não conseguia ver senão a imagem do pai, “como se eu tivesse vestido a face dele ao chegar ao palácio da Fera como pagamento de seu débito” (CARTER, 1979, p.60). Isso se repete até que a heroína reconhece a sua situação. Depois de tomar consciência de sua condição em relação a seu pai, ao olhar-se novamente no espelho, deparamo-nos com a seguinte constatação: “meu pai havia desaparecido e tudo que eu via era uma garota pálida, de olhos fundos que eu mal reconheci” (CARTER, 1979, p.65). Apesar de agora conseguir enxergar-se, a Bela de Carter vê claramente que o tipo de vida que leva é como uma morte em vida.

Nesse caso, ganha relevância a decisão posterior da heroína de Carter de enviar ao seu pai a “boneca mecânica”, o que promove uma importante revisão do que observamos na história original de “A Bela e a Fera”, em que a personagem feminina retorna à casa do pai. A inserção da boneca, inexistente no conto de Beaumont, é um recurso importante empregado por Carter. Ao substituir a heroína pela boneca e colocar nas mãos da personagem feminina a decisão de enviá-la ao pai em seu lugar, Carter escreve contra a tradição da história. Sugere, com isso, a rejeição completa tanto do automatismo, ou seja, da vida mecânica, determinada, controlada, manipulada pela sociedade patriarcal, personificada na figura do pai, como também da supervalorização da beleza como atributo essencial de feminilidade. É relevante que a decisão da heroína de Carter resulte do reconhecimento da semelhança existente entre a vida da boneca e sua real situação:

Eu certamente meditei sobre a natureza de meu próprio estado, como eu havia sido comprada e vendida, passada de mão em mão. Aquela garota mecânica

[...] não havia sido reservado a mim o mesmo tipo de vida imitativa dos homens que o fabricante da boneca havia dado a ela? (CARTER, 1979, p.63).

Ao optar pelo envio da boneca ao pai, a protagonista de Carter revela uma nova visão de si mesma e de sua relação com o mundo à sua volta. Tal gesto pode ser visto como sua completa rejeição em continuar sendo manipulada e controlada.

No caso da releitura do conto “The robber bridegroom” em *A noiva ladra*, de Margaret Atwood, a inserção do espelho nos remete ao conto da “Branca de Neve”. Ao manipular esse elemento no romance, Atwood expõe ao questionamento a famosa autoridade atribuída à voz do espelho, uma vez que focaliza a oposição que essa voz instaura entre as personagens femininas da madrasta e da Branca de Neve.

Diferentemente do conto original, quando Roz dirige ao espelho a mesma pergunta da madrasta, “Espelho, espelho meu, quem é a mais bonita de todas nós?” (ATWOOD, 1995, p.298), recebe respostas evasivas que, no entanto, deixam-na em situação semelhante à da madrasta no conto original. E, ao insistir que deseje Mitch, e não outros homens, como lhe sugere a voz do espelho, a resposta lacônica, “Sinto muito... Isso não pode ser” (ATWOOD, 1995, p.299) reflete o autoritarismo e o determinismo dessa voz. O texto de Atwood revela que Roz tem noção dessa autoridade da voz do espelho no conto tradicional quando ela afirma que “[s]empre termina assim” (ATWOOD, 1995, p.299). Essa afirmação ressalta tanto o caráter irrevogável daquilo que a voz do espelho apresenta, como o sentimento de impotência da personagem feminina diante da autoridade dessa voz na história tradicional.

Em “The story of the Eldest Princess”, A. S. Byatt (1994) não reescreve um conto em particular, mas manipula aspectos dos enredos recorrentes de vários contos de fadas protagonizados por três irmãos ou irmãs, nos quais o(a) terceiro(a) ou o(a) mais jovem é quem acaba sendo bem sucedido(a).² Nessa história, Byatt privilegia aquela personagem sempre fadada ao fracasso nas histórias tradicionais, conferindo-lhe um grau de importância não observado nos contos de fadas tradicionais. A Princesa Mais Velha, em vez de se submeter ao destino que lhe havia sido determinado, constrói sua própria história, que vem a ser o legado transmitido às suas outras irmãs. Com isso, propicia que as histórias delas tomem rumos igualmente inusitados.

Nesse conto de Byatt há uma passagem na qual uma velha senhora oferece à terceira princesa a chance de escolher um dos objetos que lhe apresenta. Entre esses objetos há um espelho mágico que “mostraria à Princesa o seu verdadeiro amor, onde quer que ele estivesse e o que quer que ele estivesse fazendo” (BYATT, 1994,

² Os contos “The three feathers”, “The three brothers”, “The three Lazy sons”, “Choosing a bride” e “Fitcher’s bird”, da coletânea *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*, seguem basicamente esse enredo.

p.69). No entanto, a jovem o rejeita, “pois ela não queria ver seu verdadeiro amor, ainda não, não justo agora, ele seria o *fim* das histórias não começadas” (BYATT, 1994, p.69). Essa rejeição revela a percepção que essa personagem tem do caráter determinista e restritivo da imagem projetada no espelho que, ao apontar o desfecho da história, já a estaria determinando, antes mesmo do início.

Com esse último exemplo encerro minha discussão, na qual tentei demonstrar o impacto de algumas táticas revisionistas no processo de construir releituras que desviem as histórias de seu curso convencional, possibilitando que novos significados emergjam. Os dados apresentados demonstram a importância das estratégias focalizadas, tendo em vista que, por meio delas, fez-se possível expor ao questionamento significados convencionais atribuídos às histórias ou aos motivos focalizados, ao deslocar a atenção do leitor para diferentes alternativas de leitura, como um passo rumo à demolição de interpretações tradicionais cristalizadas pela tradição.

Conforme demonstram os resultados da análise empreendida, a manipulação de aspectos narrativos é um instrumento eficaz dentro do processo revisionista de Atwood, Byatt e Carter. Por meio de variadas intervenções, essas autoras reescrevem contos de fadas, dirigindo a atenção do leitor para aspectos das histórias até então marginalizados ou mesmo completamente desconsiderados como, por exemplo, os rígidos papéis sexuais, a usual passividade feminina e o determinismo das histórias.

Concluo minhas considerações, chamando a atenção para o fato de que a multiplicação de releituras revisionistas de contos de fadas no âmbito da literatura e, de modo particular, também no cinema, na contemporaneidade, tem dado mostras de que as velhas e conhecidas histórias, que tanto influenciaram as gerações passadas, não perderam seu encantamento e continuam pródigas em produzir impacto considerável em crianças e adultos.

MARTINS, M. C. “A piece of new cloth on an old garment”: the same story, another story in retellings of fairy tales by Margaret Atwood, A. S. Byatt, and Angela Carter. *Itinerários*, Araraquara, n.37, p.31-47, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *In this paper I discuss the impact of the use of revisionist tactics in retellings of fairy tales by the contemporary writers Margaret Atwood, A.S. Byatt, and Angela Carter, in order to show how the new readings make it possible to question, and in some cases, even to contest or change conventional meanings crystallized by the tradition of these children’s stories. To do so I rely on Adrienne Rich’s concept of “revision” and on the notions of revisionist tactics pointed out by Rachel B. DuPlessis and Alicia S. Ostriker.*

■ **KEYWORDS:** *Revisionism. Fairy tales. Retelling. Revisionist tactics.*

Referências

- ATWOOD, M. Bluebeard's egg. In: _____. **Bluebeard's egg**. Toronto: McClelland and Stewart, 1983. p. 133-166.
- _____. **The robber bride**. Toronto: Seal Books, 1993.
- _____. **A noiva ladra**. Tradução Maria J. Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- _____. Of souls and birds. In: BERNHEIMER, K. (Ed). **Mirror, mirror on the wall**: women writers explore their favorite fairy tales. New York: Anchor Books, 2002. p. 21-36.
- BACCHILEGA, C. **Postmodern fairy tales**: gender and narrative strategies. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997.
- BARTHES, R. **Mythologies**. Translation Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- _____. **Image music text**. Translation Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- BEAUMONT, J.-M. L. P. de. Beauty and the beast. In: TATAR, M. (Ed.). **The classic fairy tales**: texts, criticism. London; New York: WW Norton & Company, 1999. p.32-42.
- BÍBLIA Sagrada. 96. ed. São Paulo: Ave-Maria, 1995. 1632p.
- BYATT, A. S. The story of the Eldest Princess. In: _____. **The Djinn in the Nightingale's Eye**. New York: Vintage, 1994. p.39-71.
- CARTER, A. The tiger's bride. In: _____. **The bloody chamber and other stories**. London: Penguin, 1979. p.51-67.
- DUPLESSIS, R. B. **Writing beyond the ending**: narrative strategies of 20th Century women writers. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth Century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.
- GODARD, B. Feminism and/as myth: feminist literary theory between Frye and Barthes. **Atlantis: A Women's Studies Journal**. Halifax, NS, Canada, v.16, n.2, p.3-21, Spring 1991.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. The robber bridegroom. In: ZIPES, J. (Ed.). **The complete fairy tales of the Brothers Grimm**. New York: Bantam, 1987. v.I, p.166-170.
- Itinerários, Araraquara, n. 37, p.31-47, jul./dez. 2013

_____. Fichter's bird. In: ZIPES, J. (Ed.). **The complete fairy tales of the Brothers Grimm**. New York: Bantam, 1987. v.I, p.182-186.

_____. Snow white. In: ZIPES, J. (Ed.). **The complete fairy tales of the Brothers Grimm**. New York: Bantam, 1987. v.I, p.213-222.

HUMM, M. **The dictionary of feminist theory**. Columbus: Ohio State University Press, 1999.

HUTCHEON, L. **The politics of postmodernism**. London: Routledge, 1989.

LJUNGBERG, C. **To join, to fit, and to make: the creative craft of Margaret Atwood's fiction**. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt a. M.; New York; Wien: Lang, 1999.

OSTRIKER, A. S. **Stealing the language: the emergence of women's poetry in America**. London: The Woman's Press, 1987.

PASSOS, J. F. da S. de M. V. **Angela Carter e a reescrita de mitos e contos de fadas**. 1996. 137 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Inglesa) – Universidade do Minho. Braga, 1996.

PENTONY, S. How Kristeva's theory of abjection works in relation to the fairy tale and post colonial novel: Angela Carter's *The Bloody Chamber*, and Keri Hulme's *The Bone People*. **Deep South**, v.2, n.3, p.1-7, Spring 1996. Disponível em: <[http:// www.otago.ac.nz](http://www.otago.ac.nz)>. Acesso em: 25 maio 1998.

PROSE, F. Sleeping Beauty. In: BERNHEIMER, K. (Ed). **Mirror, mirror on the wall: women writers explore their favorite fairy tales**. 2. ed. New York: Anchor Books, 2002. p.293-303.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Ed). **The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English**. New York: W.W. Norton, 1985. p. 2044-56.

STEIN, K. **Margaret Atwood revisited**. New York: Twayne Publishers, 1999.

THEANNOTATEDTHREELITTLEPIGS. Disponível em: <<http://www.surlalunefairytales.com/threepigs/index.html>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

WARNER, M. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Tradução Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

“Remendo novo em pano velho”: a mesma história, outra história, em releituras de contos de fadas de Angela Carter, A. S. Byatt e Margaret Atwood

WILSON, S. R. **Margaret Atwood’s fairy-tale sexual politics**. Jackson: University Press of Mississippi, 1993.

ZIPES, J. **The Brothers Grimm**: from enchanted forests to the modern world. New York: Routledge, 1988.

_____. **Fairy tale as myth/myth as fairy tale**. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

Recebido em 31/12/2012

Aceito para publicação em 18/09/2013



***PLAYERS, MAO II E FALLING MAN:* O TERROR EM TRÊS VERSÕES**

Giséle Manganelli FERNANDES*

Márcia Corrêa de Oliveira MARIANO**

■ **RESUMO:** Este trabalho objetiva analisar diferentes tratamentos dados ao terror nos romances *Players* (1977), *Mao II* (1991) e *Falling Man* (2007), do autor americano Don DeLillo. Em *Players*, o terror mostra-se como algo atrativo e excitante para uma personagem que tem uma vida pessoal e profissional marcada pelo tédio; em *Mao II*, o terror está conectado ao sequestro de um poeta e o texto traz à baila debates focalizando o contraste entre o poder dos romancistas e o dos terroristas na sociedade; e, em *Falling Man*, o autor revisa a tragédia do 11 de setembro, em uma tentativa de entender as razões pelas quais os ataques aconteceram. Os romances mostram ações terroristas ligadas a processos históricos e também ao atual *status* do capitalismo e da globalização. Textos de Bauman (2008), Eagleton (2005), Freitas (1989), Fraser (2000) serão tomados como embasamento teórico para as discussões apresentadas neste trabalho.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Don DeLillo. Terrorismo. Capitalismo. Literatura e história.

O terrorismo, como prática de quem recorre sistematicamente à violência contra as pessoas e as coisas, provocando o terror, é um fenômeno que, ao longo dos séculos vem se disseminando. Para exemplificar sua antiguidade, tomemos como exemplo o malogrado plano liderado por Robert Catesby e Guy Fawkes (em 5 de novembro de 1605), conhecido como Gunpowder Plot ou “Conspiração da Pólvora”, tendo como objetivo explodir o Parlamento Inglês e matar a família real (FRASER, 2000). Em nosso tempo, observamos o terrorismo de esquerda, que ganhou força no início dos anos 1970, principalmente na Europa. Entre os principais grupos considerados terroristas estão o ETA, na Espanha; o Baader-Meinhof, na Alemanha; as Brigadas Vermelhas, na Itália e o IRA, na Irlanda do Norte.

O terrorismo associado ao fundamentalismo islâmico, representado pela organização terrorista Al-Qaeda (“a base”, em árabe), incute, no entanto, muita

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Departamento de Letras Modernas – São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000. gisele@ibilce.unesp.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000. marciaa.com@gmail.com

atenção. Ao grupo outrora liderado pelo saudita Osama bin Laden (morto em 2011), foram atribuídos diversos ataques, mobilizando radicais pelo mundo todo e, conseqüentemente, ocorreu a motivação para a luta contra o terrorismo.

Nesse sentido, surgem diversas manifestações artísticas buscando entender o que está por trás de atos terroristas, mas também tentando repensar certos acontecimentos, apropriando-se de episódios para reavaliá-los sob novas perspectivas.

O autor americano Don DeLillo tem focalizado o terror desde os anos 1970 até chegar ao 11 de setembro. Neste trabalho, especificamente, analisaremos a presença de formas distintas de terror em *Players* (1977), *Mao II* (1991) e em *Falling man* (2007).

Players: o terror per se

No romance *Players*, DeLillo (1989) aborda o terror e também o poder do capitalismo, por meio da narrativa do estilo de vida do casal *yuppie* Lyle Wynant, e de sua esposa, Pammy. Lyle e Pammy são apresentados como um casal que tem uma rotina entediante.

Pammy trabalha no octogésimo-terceiro andar do World Trade Center para a empresa *Grief Management Council* [Conselho de Administração do Luto]. Ela trabalha com Ethan Segal, cujo namorado é Jack Laws. No aniversário de Jack, Ethan e Jack foram à casa de Lyle e Pammy e “Lyle telefonou para um disque-filé” (DELILLO 1989, p.37)¹ e a “celebração”, se assim pode ser chamada, é muito deprimente, como pode ser observado no seguinte diálogo:

“É o aniversário de Jack.”

Ninguém disse nada.

“Tenho trinta anos.”

“Bem-vindo ao Vale da Morte,” disse Lyle. (DELILLO, 1989, p.37).²

O comentário de Lyle é perturbador, pois traz em si o fato de que a uma pessoa quando vai ficando mais velha resta apenas o “Vale da Morte”.

A empresa para a qual Pammy trabalha possui conselheiros treinados para ajudar as pessoas a assimilarem o luto. Aqui, vemos que até o luto tornou-se uma *commodity* e uma fonte de auferir lucros por meio de “taxas para indivíduos, taxas para grupos”³ (DELILLO, 1989, p.18). A noção de que ao consumir esses produtos, as pessoas ficariam mais aliviadas de seu luto revela a ilusão nutrida pelas pessoas

¹ “Lyle called Dial-a-Steak.” Quando não indicada autoria, a tradução é nossa.

² “It’s Jack’s birthday.” / No one said anything. / I’m thirty.” / “Welcome to Death Valley,” Lyle said.

³ “fees for individuals, group fees”.

de que simples compras de bens materiais podem reduzir o pesar da perda de alguém querido. Todo esse aparato faria parte do programa voltado para auxiliar as pessoas a “administrarem o luto”.

Cabe destacar que Pammy pensa, *a priori*, que o World Trade Center não era um lugar adequado para abrigar a empresa, mas depois mudou de ideia; porém, para Pammy, “as torres não pareciam ser permanentes”⁴ (DELILLO, 1989, p.19). Esse seria o que podemos chamar de um sentimento mais apurado do autor em relação à realidade que o cerca, isto é, um sentimento do destino reservado às Torres Gêmeas.

Pammy sentia-se também entediada no seu trabalho e, para livrar-se do tédio, a solução encontrada por ela foi a de viajar para o Maine com o casal gay Ethan e Jack (mais tarde, ela descobriria que, na verdade, Jack não era gay. Jack suicida-se marcando um trágico fim para sua vida emocionalmente perturbada).

Já a personagem Lyle trabalha na Bolsa de Valores, local dominado pelo poder do capitalismo e coordenado pela oscilação dos mercados mundiais. O ambiente na Bolsa é descrito da seguinte forma: “Havia sanidade lá, até nos tempos mais loucos. [...] Ao tocar do sino, era possível sentir que se fazia parte de uma busca de tirar o fôlego por ordem e elucidação, por identidade entre os membros de um sistema” (DELILLO, 1989, p.28).⁵

A rotina maçante leva Lyle a envolver-se com um grupo terrorista que desejava explodir a Bolsa de Valores, depois do assassinato de George Sedbauer (um colega de Lyle), ocorrido naquele local. Lyle estabelece um relacionamento peculiar com J. Kinnear, o líder da organização. Kinnear aposta em Lyle para suceder George Sedbauer; a única diferença entre os dois, segundo o terrorista Kinnear, era que “George não sabia para quem ele estava trabalhando. George pensava que estávamos envolvidos em alta-abre citação-espionagem industrial-fecha citação. [...] Ele [...] nos falava tudo o que sabia sobre a Bolsa em si” (DELILLO, 1989, p.103).⁶

As referências a Lee Harvey Oswald aparecem no romance como uma conexão ao papel de Lyle na organização.

Essa conexão misteriosa deixa Lyle motivado; ele deseja estar com os terroristas porque ele é um homem de “colarinho branco”, e correr riscos daria algum tipo de agitação, de quebra de rotina, em sua vida:

⁴ “the towers didn’t seem permanent”.

⁵ “There was sanity there, even at the wildest times. [...]. In the electronic clatter it was possible to feel you were part of a breathtaking intricate quest for order and elucidation, for identity among the constituents of a system.”

⁶ “George didn’t know who he was working for. George thought we were involved in high-level- quote-industrial espionage-close quote. [...] He [...] told us whatever he knew about the Exchange itself.”

Aquele era o sonho secreto de alguém de colarinho branco. Fazer uma ligação de um telefone público no meio da noite. Telefonar para algum escritório do governo, algum departamento oficial, certo, do governo. “Tenho informação sobre isso-e-aquilo”.[...] A proposta de uma vida dupla (DELILLO, 1989, p.100).⁷

Nesse sentido, John McClure (1994, p.124) explica a fascinação de Lyle pelo terror:

Lyle é fascinado pelo funcionamento e poder do sistema financeiro global ao qual ele serve, mas entediado pelas condições de seu serviço. Então ele gradualmente enveredou no caminho de um grupo terrorista que planejava soltar uma bomba na Bolsa de Valores, imaginando-se ser um agente secreto do governo, porém mal raciocinando sobre as implicações políticas de suas ações ou acerca das instituições às quais ele serve.⁸

Essa situação acontece porque o tédio impera na vida pessoal e profissional de Lyle. Sua rotina é tão fixa que ele até “barbeava-se simetricamente” (DELILLO, 1989, p. 24).⁹

Don DeLillo é um autor obcecado por sistemas e, em *Players*, o autor mostra que sistema capitalista é um jogo e as pessoas têm de aprender a jogá-lo; não há como escapar do sistema.

Ao longo da narrativa, entretanto, Lyle afasta-se cada vez mais dos terroristas os quais passam a lhe dar instruções por telefone. A relação de Lyle com os terroristas pode ser comparada à de Oswald com os conspiradores em *Libra*:

Ele nunca tinha se sentido tão inteligente antes. Seu envolvimento estava começando a merecer uma resposta urgente. Eles não tinham uma organização visível ou liderança. Eles não tinham um plano aparente. Eles surgiam de lugar nenhum e podem desaparecer amanhã. Lyle acreditava que nessas formas difusas estava o que ele achava tão estimulante, mentalmente (DELILLO, 1989, p.121).¹⁰

⁷ “That was the secret dream of the white collar. To place a call from a public place booth in the middle of the night. Calling some government bureau, some official department, right, of the government. ‘I have information about so-and-so.’[...] The suggestion of a double life.”

⁸ “Lyle is fascinated by the intricacy and power of the global financial system he serves, but bored by the terms of his service. So he works his way into a terrorist ring that is planning to bomb the Stock Exchange, imagining himself to be a secret agent of the government, but reflecting hardly at all on the political implications of his actions or the institutions he serves.”

⁹ “Lyle shaved symmetrically [...]”

¹⁰ “He’d never felt so intelligent before. His involvement was beginning to elicit an acute response. They had no visible organization or leadership. They had no apparent plan. They came from nowhere and might be gone tomorrow. Lyle believed it was these free-form currents that the found so stimulating, mentally.”

Ambos, Oswald e Lyle, parecem não ter ciência do objetivo de suas ações e das consequências de estarem envolvidos com esses mecanismos secretos. Ao final, Lyle encontra-se em um motel esperando por um telefonema que possivelmente não acontecerá, e ele está caminhando para sua própria destruição, assim como ocorreu com Oswald.

No romance, fica sugerido que Kinnear está associado ao assassinato do presidente Kennedy. Em um diálogo com Lyle, Kinnear afirma que a ação terrorista é “outro evento da mídia” (DELILLO, 1989, p.180).¹¹ Os terroristas são muito conscientes sobre como utilizar a mídia para alcançar seus objetivos, isto é, ameaçar as pessoas, fazendo-as ter medo de que as ações comandadas pelo terror abalem as estruturas do sistema dominante.

Assim, Lyle e Pammy decidem tomar rumos diferentes em suas vidas, mas não fazendo algo útil para a sociedade; pelo contrário, eles são *players* em busca de aventuras fúteis, tão vazias quanto suas vidas, dentro de um sistema que os levou à alienação.

Outra forma de terror é abordada por DeLillo no romance *Mao II*, publicado em 1991, sobre o qual apresentaremos reflexões a seguir.

Mao II e a narrativa dos terroristas

[Samuel] Beckett foi o último escritor a moldar a forma de vermos e pensarmos. Depois dele, o trabalho mais importante implica explosões de aviões e edifícios pulverizados. Essa é a nova narrativa trágica (DELILLO, 1997, p.172).

O excerto acima, extraído do romance *Mao II*, parece sintetizar o declínio do antigo poder da literatura de influenciar e mudar consciências, cedendo lugar à dominação da arte por pessoas violentas, que manipulam a mídia em sociedades cujas sensibilidades, saturadas, só reagem a declarações explosivas e de grande impacto. E é por esse viés, envolto nessa urdidura, que se desenvolve o romance e suas interações.

No centro da narrativa de *Mao II* está Bill Gray, um escritor famoso por sua reclusão, que abandona a produção de um romance para interceder junto a terroristas libaneses pela vida de um escritor e poeta suíço tomado por eles como refém. A obra, por meio dessa personagem, de seu assistente Scott Martineau, de Karen Janney, amante de Scott, da fotógrafa Brita Nilsson, do cientista político George Haddad e do terrorista Abu Rashid, aborda questões pertinentes à proximidade entre a arte e o terror e o domínio da narrativa pelos terroristas.

¹¹ “another media event”.

Uma abordagem marcante na obra são os questionamentos de Bill Gray, inconformado com a perda da importância da voz do romancista e, conseqüentemente, a perda de sua identidade como escritor:

No Oeste nos tornamos efigies famosas quando nossos livros perdem a força de formar e influenciar. [...]

Anos atrás eu costumava pensar que era possível para um romancista alterar a vida interna da cultura. Agora os fabricantes de armas e de bombas tomaram esse território. Eles fazem ataques aéreos sobre a consciência humana. **É o que os escritores costumavam fazer antes de ser incorporados** (DELILLO, 1997, p.51, grifo nosso).

Para Bill, os romancistas e os terroristas praticam um jogo interessante e preocupante, de certa forma:

O que os terroristas ganham os romancistas perdem. O grau da influência que eles conseguem exercer sobre a consciência das massas é proporcional ao nosso [dos romancistas] declínio como formadores de sensibilidade e opinião. [...] E quanto mais claramente enxergamos o terror, menor o impacto que a arte tem sobre nós (DELILLO, 1997, p.171-172).

Por meio dessa personagem, DeLillo expõe um mundo mergulhado em respostas a ações terroristas e ao bombardeamento diário de imagens da cultura popular, sinais característicos da sociedade pós-moderna. Assim, se o autor perdeu a força para influenciar o tecido social com seu trabalho, o terrorista aprendeu a usar a sociedade do espetáculo e da imagem a seu favor.

A fotógrafa Brita, antes de seu encontro com Bill para fotografá-lo, conversa com Scott, assistente do romancista: “Sinto como se estivesse sendo levada para ver algum chefe terrorista em seu esconderijo secreto nas montanhas” (DELILLO, 1997, p.36). Ironicamente, logo depois ela vai visitar um chefe terrorista de verdade, Abu Rashid. Essa sequência no romance confirma um dos seus focos principais, comprovando o pessimismo de Bill quanto à substituição da narrativa dos romancistas pela dos terroristas. Brita “já não fotografa escritores. Parou de fazer sentido. [...] Deixaram de ser o projeto que ela perseguiria para sempre” (DELILLO, 1997, p.245-6). Ao fazer essas considerações, a fotógrafa admite ter abandonado seu projeto anterior, cedendo lugar à incredulidade com relação à literatura e, ao converter escritores em imagens, ela os aposenta como formadores de opinião.

A resistência ao imperialismo cultural do Ocidente é fortemente debatida no romance *Mao II*. É a proliferação de imagens americanas que o terrorista Abu Rashid, adepto dos ensinamentos maoístas, deseja cessar. Ele resiste por meio de atos terroristas:

[...] mantemos reféns ocidentais em quartos trancados. Para que não tenhamos de olhar para eles. Eles nos lembram a maneira pela qual tentamos imitar o Ocidente. A maneira pela qual colocamos o pretexto [dos atos terroristas], o terrível polimento. [...] **Enquanto houver a presença do Ocidente, ela é uma ameaça ao respeito próprio, à identidade** (DELILLO, 1997, p. 251, grifo nosso).

Os meninos que trabalham para Rashid não têm rosto, tampouco palavras, usam capuzes e camisetas com sua foto estampada. Suas feições são idênticas, eles têm a cara do terrorista, que se vangloria ao ensinar-lhes a identidade do Oriente, senso de propósito. Ao refletir sobre o terror e a história, o terrorista tece o seguinte comentário:

[...] terror é o que costumamos usar para dar ao nosso povo seu lugar no mundo. O que se costumava conseguir através do trabalho, nós o conseguimos através do terror. Terror torna possível o novo futuro. Todos os homens um só homem. Os homens vivem na história como nunca antes. [...] fazemos e mudamos a história minuto a minuto. História não é o livro ou a memória humana. Fazemos história de manhã e a modificamos depois do almoço (DELILLO, 1997, p.251).

Dessa forma, a obra permite ao leitor pensar que a função da arte tem sido reelaborada pelo terrorismo e pela mídia que o potencializa. Essa reflexão mostra a abordagem de DeLillo ao retratar os temas circundantes da sociedade contemporânea, em um constante enlace entre ficção e crítica social.

Na esteira dessas observações destacamos Terry Eagleton (2005), ao salientar que hoje nós experimentamos um constrangedor sentimento de impotência ante o fundamentalismo religioso e o terrorismo crescente. Nesse sentido, há uma forte preocupação nos meios intelectuais nos últimos anos: a sensação de que a teoria (ou a filosofia) não dá conta dos assuntos mais prementes. Ou, nas palavras da personagem George Haddad, de *Mao II*: “Em sociedades reduzidas a conspiração e saciedade, o terror é o único ato significativo. Existem coisas demais, mais coisas e mensagens e significados do que poderíamos usar em dez mil vidas” (DELILLO, 1997, p.172).

Segundo Eagleton (2005), o terror em nome de textos sagrados que inaugura o século XXI surgiu poucas décadas depois de os pensadores pós-modernos terem decretado o fim das grandes narrativas. A crítica ao pós-modernismo é feita, em boa parte, a partir de uma identificação de seus valores aos do capitalismo. Impondo radicalmente um ponto de saturação que demanda novas reflexões concernentes ao fundamentalismo islâmico, ao capitalismo e ao pós-modernismo, o autor suscita indagações acerca do último, pois sua teoria garantia que as grandes narrativas eram coisas do passado. Porém, Eagleton afirma que a teoria cultural deveria ter

um pensamento mais ambicioso, capaz de compreender as grandes narrativas nas quais, queira ou não, já está enredada: a da globalização capitalista e a da reação fundamentalista em seu rastro. Dessa forma, a “guerra ao terror” teria reinstalado as metanarrativas. O conceito de terrorismo, potencializado pelo ataque às torres gêmeas, em 11 de setembro de 2001, assumiria a função de metanarrativa para conferir legitimidade a incursões capitalistas no mundo.

DeLillo ressalta, também, o fato de os terroristas colocarem em jogo a sua própria vida de modo hostil e eficaz contra a fragilidade do adversário. Eles conseguem fazer de suas mortes uma arma soberana contra um sistema vulnerável e despreparado para combater um inimigo pertencente a um fanatismo religioso que o leva a ter desejo de morrer em nome do combate aos “infiéis”.

Dessa forma, o autor penetra na mente dos terroristas e tenta decifrar os motivos sustentadores do ato terrorista. Essa tentativa remete-nos às reflexões de Haddad, em *Mao II*:

E não é o romancista, sobre todas as pessoas, sobre todos os escritores, quem compreende essa raiva, quem conhece na alma o que os terroristas pensam e sentem? Através da História, foi o romancista quem sentiu afinidade pelo homem violento que vive na escuridão (DELILLO, 1997, p.143).

Haddad sugere, assim, que ambos, romancista e terrorista, são homens vivendo em pequenos espaços, onde criam pensamentos e os espalham pelo mundo inteiro. O romancista os revela em livros; o terrorista, em ações. “Qualquer pensamento é válido. E então passa a não existir mais uma diferenciação moral ou espacial entre pensamento e ação” (DELILLO, 1997, p.145). Porque e será esta a maior interrogação do romance é possível que os terroristas tenham suplantado os escritores enquanto veículos de cultura e transformação de ideias?

DeLillo consegue mostrar o caráter da concepção idealista dos terroristas e reavivar, como forma de alerta, a proximidade entre a arte e o terror. Não obstante, para ele, o terrorismo está tomando, aos poucos, o lugar antes ocupado pela literatura, pois os terroristas exercem, hoje, uma influência muito maior sobre a consciência das pessoas, comparado ao poder dos romancistas como promotores de compassividade e formadores de opinião.

O fascínio das pessoas por notícias sobre terror e morte é um tema corrente nas obras do autor. A explicação para essa atração e curiosidade por tragédias pode ser articulada às falas do protagonista de *Mao II*, o recluso Bill Gray. Para essa personagem, isso acontece porque

[...] estamos dando espaço ao terrorismo, às notícias de terrorismo, aos gravadores e às câmeras, às rádios, às bombas instaladas em rádios. Notícias sobre desastres são a única narrativa de que as pessoas precisam. Quanto mais tenebrosas, melhores. Noticiário é a mais recente droga [...] (DELILLO, 1997, p.51).

O autor, por meio desse discurso, sugere que a mídia, ao dar muito espaço para as notícias sobre terrorismo, faz de fatos históricos verdadeiros espetáculos e o terror passa a ser o único ato significativo. Até mesmo a figura do acrobata David Janiak, personagem de *Falling man* (a ser discutida a seguir), simulando as quedas do World Trade Center, é um símbolo mostrando como tudo vira espetáculo, incluindo a morte.

Isso, todavia, não significa que tenhamos de invalidar a importância e a gravidade dos eventos, mas cuidarmos para não nos alienarmos ainda mais. E isso tudo comprova a maestria de DeLillo ao narrar certos episódios e levantar questões cruciais imbricadas no mundo contemporâneo, primando por detalhes bastante significativos na revisão de fatos históricos.

***Falling man*: uma reavaliação do 11 de setembro**

Se aceitarmos a concepção de que “os momentos de maior fecundidade literária coincidem com os períodos de maior intensidade histórica” (FREITAS, 1989, p.109), os atentados de 11 de setembro de 2001 seriam um exemplo concreto. Debates referentes aos atentados terroristas perpetrados nos Estados Unidos e ao que eles representaram para a América e o mundo em geral não poderiam deixar de ser trazidos à baila pela arte. Esses ataques originaram diversas manifestações artísticas buscando não apenas explicações para a tragédia, mas também tentando reavaliar os acontecimentos, por meio de inserções históricas. Os discursos que incorporam os eventos dentro de um processo de interpretação e tentativa de analisar os fatos sob diversas perspectivas deparam com respostas que têm implicações morais, políticas e ideológicas.

Os ataques terroristas foram anunciados por todas as emissoras de televisão, de rádio, pela internet, nos Estados Unidos e no mundo. Portanto, pessoas em todo o globo assistiram àquele ato de terror. As imagens mostravam os prédios pegando fogo e a legenda em inglês na rede CNN anunciava: “*United States under attack*”.¹²

Os terroristas tinham consciência de que teriam notabilidade por meio da exibição das imagens no mundo todo. Segundo Zygmunt Bauman (2008, p.139), em sua obra *Medo líquido*,

Contar com as ferramentas disponibilizadas pelas pressões globalizantes todo-poderosas é parte integrante da estratégia terrorista. Nas palavras de Mark Danner, a arma mais poderosa dos 19 terroristas que usaram suas facas e canivetes para destruir as Torres Gêmeas de Manhattan foi “a criação tecnológica mais norte-americana: o aparelho de TV”. A notoriedade mundial prontamente oferecida aos sangrentos espetáculos proporcionados pelos atos terroristas, até mesmo pelos menores e comparativamente desimportantes

¹² “Estados Unidos sob ataque”.

e insignificantes, pode multiplicar seu potencial assustador, alcançando lugares que as armas à disposição – relativamente escassas e frequentemente primitivas e feitas em casa (sem comparação com as armas numerosas e high-tech de seus inimigos declarados) – nunca poderiam alcançar, muito menos ferir gravemente.

Apresentadores de televisão, repórteres no local, testemunhas da tragédia e sobreviventes tentavam explicar algo aparentemente inexplicável.

Mas, afinal, já não havíamos assistido a cenas parecidas como essas nos filmes ou lido nos romances acerca de ameaças terroristas a órgãos do governo americano?

Segundo Maria Tereza de Freitas (1989), “a Literatura pode **prever** os acontecimentos”. A estudiosa afirma que mesmo durante épocas politicamente estáveis e de economia próspera, alguns escritos parecem pressentir a presença de futuros conflitos, prenunciando-os. Para a autora,

[...] o fato é que algumas obras literárias podem ser consideradas como aparelhos registradores de insatisfações vagas, de temores difusos, de desejos e aspirações de um grupo social ainda não formulados – em suma, a expressão do **conteúdo latente** de uma época. Não se trata propriamente de uma clarividência excepcional, mas sim de uma **sensibilidade privilegiada** – como a tem todo artista –, sempre atenta e disponível para detectar melhor os sintomas do inconsciente coletivo que ainda não afloraram à superfície das coisas (FREITAS, 1989, p.115, grifo da autora).

Por sua vez, o autor norte-americano Don DeLillo, que no romance *Falling man* (2007a, b) baseia-se nos atentados terroristas de 11 de setembro para criar uma obra literária retratando a tragédia que assolou os Estados Unidos, parece antever atentados contra o país.

Como vimos em *Players*, Pammy trabalha para a empresa Grief Management Concil, localizada em uma das torres do World Trade Center, porque “onde mais você acumularia tanta dor?”¹³ (DELILLO, 1989, p.18).

Em *Ruído branco*, publicado no Brasil em 1987, a personagem Babette, em posse de um tabloide, lê previsões de videntes para o futuro, sendo uma delas a seguinte:

Seguidores de uma seita que cultua os desastres de avião vão sequestrar um jumbo e fazê-lo cair sobre a Casa Branca, num ato de devoção cega a seu misterioso líder, conhecido apenas por Tio Bob. O presidente e a primeira-dama sobreviverão milagrosamente ao desastre, sofrendo apenas escoriações, segundo amigos íntimos do casal (DELILLO, 1987, p.145).

¹³ “where else would you stack all this grief?”

Outro romance do autor que também parece conter elementos proféticos é o *Underworld* (DELILLO, 1997), cuja capa é ilustrada por uma fotografia das torres gêmeas, mostrando, ao lado direito, a imagem de um pássaro negro em direção às torres, lembrando a figura de um avião.

Assim, DeLillo consegue transcrever as preocupações peculiares construtoras do imaginário da sociedade americana para a literatura, as quais, por vezes, precedem eventos reais.

A personagem principal de *Falling man* é Keith Neudecker, de 39 anos, que trabalhava no World Trade Center na manhã dos atentados. Ele consegue escapar da morte, mas não do trauma que ocupará sua vida a partir daquele dia. O romance discute os conflitos vividos por esse advogado, a volta para a casa junto ao filho e à ex-mulher (Lianne) e as consequências dos atos terroristas, marcando a história dos Estados Unidos e do mundo.

O texto evoca os momentos cruéis nas torres em chamas, com pessoas pulando das janelas, simbolizadas pela personagem do Homem em Queda, um artista performático que se joga de prédios e pontes, preso por um cinto de segurança. A obra descreve, ainda, o cotidiano dos terroristas, do plano de ataque, em Hamburgo, passando pelas aulas de pilotagem na Flórida até o choque contra os prédios.

Cada parte do romance é representada por um nome: Bill Lawton, Ernst Hechinger e David Janiak. O primeiro seria o “fantasma mítico” de Bin Laden na visão das crianças, sugerindo o medo e a paranoia dos dias subsequentes aos ataques e o temor em pronunciar o nome do suposto causador daquela tragédia, “o homem que o nome dele a gente talvez até já saiba, apesar de não poder saber” (DELILLO, 2007a, p.158).

Ernst Hechinger era o nome verdadeiro de Martin Ridnour, namorado de Nina Bartos, mãe de Lianne. Ele era um ativista radical e talvez um terrorista, segundo Lianne, para quem Martin representaria a ligação entre o racional e a dúvida. Ademais, a personagem supostamente faria uma transição entre o terrorismo dos radicais europeus e o terrorismo islâmico. Martin talvez visse os fundamentalistas islâmicos de maneira diferente, comparando-os aos esquerdistas americanos e aos europeus dos anos 1960 e 1970. Essa comparação crítica revela-se no seguinte diálogo entre Nina e Lianne, enquanto falavam de Martin:

Ele acha que essas pessoas, esses jihadistas, ele acha que eles têm alguma coisa em comum com os radicais dos anos 60 e 70. Ele acha que todos fazem parte do mesmo padrão clássico. Eles têm os teóricos deles. Têm visões de fraternidade universal (DELILLO, 2007a, p.152).

DeLillo justapõe os terroristas de 11 de setembro ao misterioso Ridnour, ou Hechinger, destacando o terrorismo do passado e o do presente. O romance chama a atenção para a única “arte” que Martin mantém em seu apartamento: um

cartaz com os rostos e nomes de 19 terroristas alemães procurados pela polícia (alusivo aos 19 membros do Baader-Meinhof, sondados por vários crimes nos anos 1970). Comparando-os aos 19 terroristas responsáveis pelos ataques ao WTC e ao Pentágono, cujas fotos foram divulgadas pelo FBI, somos levados a pensar historicamente sobre as ações terroristas no mundo e suas causas e consequências.

A ligação entre Martin e o Baader-Meinhof, no entanto, torna-se mais clara à luz de um conto de DeLillo, chamado Baader-Meinhof, publicado em abril de 2002, na revista *The New Yorker*. Nele, como em *Falling man*, o autor salienta as ambiguidades na identidade de um terrorista. O título do conto refere-se às pinturas em preto-e-branco, do artista Gerhard Richter, intituladas *October 18, 1977*, baseadas em imagens do grupo Baader-Meinhof, em exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York. DeLillo chama a atenção para a qualidade turva das pinturas, interpretadas como “nuances de obscuridade e medo súbito” (DELILLO, 2002, p.78). As identidades das pessoas, nas fotos, são obscuras, isto é, elas poderiam ser qualquer um. Dessa forma, Martin poderia ser um terrorista, de acordo com os pensamentos de Lianne, “mas era um dos nossos [...], ou seja, ateu, ocidental, branco” (DELILLO, 2007a, p.204).

A terceira parte do livro é representada pelo nome David Janiak, identidade de um artista performático conhecido como *Falling man*. Janiak remete-nos, também, a um artista real, o fotógrafo americano Kerry Skarbakka, que desafia a morte ao protagonizar saltos de alto risco, compondo a série de fotos *Life goes on* (*New York Daily News*, 2005). Essa estratégia, no romance, é uma maneira de evocar o desespero das pessoas caindo das torres do WTC, simbolizadas pelo “Homem em Queda”. Observemos alguns trechos do livro, a respeito dessa personagem:

Havia um homem pendurado no viaduto, de cabeça para baixo. Estava de terno, uma perna dobrada, os braços paralelos ao corpo. Um cinto de segurança quase invisível emergia da calça da perna esticada e se prendia à grade ornamental do viaduto. [...]

Havia uma certa polêmica a respeito da posição que ele assumia durante a queda, a posição adotada em seu estado suspenso. Teria sido aquela posição copiada da postura de um homem específico que foi fotografado caindo da torre norte do World Trade Center, caindo de cabeça, os braços junto ao corpo, uma perna dobrada, um homem captado para sempre em queda livre tendo ao fundo as colunas da torre? (DELILLO, 2007b, p. 229).

Inferimos, assim, que o “Homem em queda” seria uma alusão à imagem capturada pelo fotógrafo americano Richard Drew, uma foto perturbadora que passaria a simbolizar a vulnerabilidade de uma nação considerada tão poderosa como os Estados Unidos. Dessa forma, o autor, ao revisitar o 11 de setembro, tomando

essa cena, em particular, suscita nossa imaginação, fazendo-nos revivenciar o terror configurado nos atentados.

Como podemos notar, os romances de Don DeLillo examinados nesse trabalho tratam o tema “terrorismo” de diferentes formas, mostrando que as pessoas podem envolver-se com o terrorismo simplesmente por buscarem aventuras ou com o objetivo de lutarem por determinadas causas, levando milhares de pessoas à morte. Don DeLillo sublinha questões a respeito de como o terror e a violência encontram-se imanentes no tecido social que nos cerca. Agora cabe-nos perguntar: haveria alguma forma de acabar com o terror? Bauman (2008, p.143) oferece-nos uma possibilidade:

A guerra verdadeira – e **vencível** – contra o terrorismo não é conduzida quando as cidades e aldeias já semidestruídas do Iraque ou do Afeganistão são ainda mais devastadas, mas quando as dívidas dos países pobres forem canceladas, quando nossos ricos mercados se abrirem a seus principais produtos, quando a educação for patrocinada para as 115 milhões de crianças atualmente privadas de acesso a qualquer tipo de escola e quando outras medidas semelhantes forem conquistadas, decididas – e **implementadas** (grifo do autor).

Inegavelmente, os leitores de Don DeLillo têm diante de si romances que os estimulam a refletir a respeito de importantes desafios do contexto pós-moderno: o esvaziamento de objetivos em comum na sociedade atual, sem que haja uma autêntica preocupação com o bem-estar coletivo no mundo, e isso traz como consequência a alienação; o avanço da tecnologia que nos dá a ilusão de controle sobre todos os eventos; e a consciência de que há múltiplas perspectivas para a análise do passado, sugerindo indagações acerca daquilo dado como certo. A leitura dos textos suscita o debate relativo ao sistema que nos cerca e ao enfrentamento do problema concernente ao fato de quem tem o poder para alterar o curso da história e de sua narrativa.

FERNANDES, G. M.; MARIANO, M. C. de O. *Players, Mao II and Falling man: three versions of terror. Itinerários*, Araraquara, n. 37, p.49-63, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims at analyzing the different approaches to terror in the novels *Players* (1977), *Mao II* (1991) and *Falling Man* (2007), by the American writer Don DeLillo. In *Players*, terror is shown as something attractive and exciting to a character who leads a very tedious personal and professional life; in *Mao II*, it is connected to the kidnapping of a poet and the text brings up relevant debates focusing on the contrast related to the power of novelists and terrorists in society; and in *Falling Man*, the author reviews the tragedy of September 11, in an attempt to try to understand the reasons why the attacks happened. The novels show terrorist actions connected*

to historical processes and also to the present form of capitalism and globalization. Theoretical texts by Bauman (1998), Eagleton (2005), Freitas (1989), Fraser (2000) will be used to discuss the issues addressed in this paper.

■ **KEYWORDS:** *Don DeLillo. Terrorism. Capitalism. Literature and history.*

Referências

BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DELILLO, D. **Ruído branco**. Tradução Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Players**. New York: Vintage, 1989.

_____. **Mao II**. New York: Penguin Books, 1991.

_____. **Mao II**. Tradução Edson Rocha Braga. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Underworld**. New York: Scribner, 1997.

_____. Baader-Meinhof. **The New Yorker**, New York, Apr. 2002. Disponível em: <http://www.newyorker.com/archive/2002/04/01/020401fi_fiction>. Acesso em: 10 dez. 2011.

_____. **Falling man**. New York: Scribner, 2007a.

_____. **Homem em queda**. Tradução Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

EAGLETON, T. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Tradução Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FRASER, A. **A conspiração da pólvora**: terror e fé na Revolução Inglesa. Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FREITAS, M. T. de. Romance e história. **Uniletras**, Ponta Grossa, n.11, p.109-18, dez. 1989.

LISBERG, A. “Artist” Sorry for Stunt. **New York Daily News**, New York, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.nydailynews.com/archives/news/artist-stunt-article-1.642311>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

MCCLURE, J. A. **Late Imperial Romance**. London; New York: Verso, 1994.

Recebido em 30/12/2102

Aceito para publicação em 21/10/2013



O TEMPO DE *O DESPERTAR*

Aparecido Donizete ROSSI*

- **RESUMO:** Partindo-se do pressuposto teórico de que o texto de autoria feminina, enquanto palimpsesto, apresenta significados subtextuais que, em permanente interação com o plano do texto, desarticulam os pressupostos opostos e hierárquicos do universo patriarcal, o presente estudo pretende fazer uma breve incursão à instância narrativa do tempo em *O despertar*, obra-prima de Kate Chopin, importante nome do realismo estadunidense, para demonstrar como tal instância comporta em si e dissemina nos demais elementos narrativos *inter-ditos* de contestação do patriarcado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *O despertar*. Kate Chopin. Tempo. Subtexto.

Introdução

Na história da literatura de autoria feminina, como mostraram com grande lucidez Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) em *The madwoman in the Attic* e, posteriormente, em *No man's land* (GILBERT; GUBAR, 1988, 1989, 1994), há uma característica textual recorrente desde os escritos de Safo até as obras mais contemporâneas representantes desse tipo de literatura. Trata-se da disseminação de

significados submersos, significados ocultados ou escondidos no que é mais acessível, conteúdo “publicado” de suas obras, de maneira que sua literatura pudesse ser lida e apreciada até mesmo quando sua relação vital com a doença e com a desapropriação do feminino fosse ignorada (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 72).

Essa disseminação, que é também um tipo de contaminação, é o que as teóricas chamam de subtexto da textualidade feminina, o espaço de clausura, sufocante e uterino, onde se dá a geração, o devir, do texto literário feminino. Nesse espaço, encoberto por uma superfície propositalmente arquitetada para fazer-se legível e agradável aos olhos patriarcais hierarquizantes e opostos – o patriarcado só descobriu que George Eliot e George Sand eram mulheres no século XX –, as mulheres autoras disseminaram sua contestação ao patriarcado das mais diversas

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – adrossi@fclar.unesp.br

maneiras. Uma dessas maneiras foi o tratamento da instância narrativa do tempo que, como é sabido, é indissociável da instância espaço. Logo, no texto de autoria feminina o espaço de desarticulação do patriarcado desdobra-se também na arquitetura do tempo.

Kate Chopin (1850-1904), um dos principais nomes do realismo norte-americano, foi uma dessas mulheres-autoras que trabalharam com o subtexto e sua arquitetura espaço-temporal em diálogo com o universo masculino tanto em sua própria vida quanto, e principalmente, em suas obras. A principal delas, *O despertar*, cujo título original em inglês é *The awakening*, publicado em 1899 e repellido pela crítica da época, narra a história de Edna Pontellier, uma mulher infeliz com sua vida de mãe e esposa que desperta para sua subjetividade em um trajeto de autoconhecimento epifânico e de adultério.

Tendo o autor do presente trabalho analisado a instância do espaço em outro texto (ROSSI, 2010), e como suplemento derridiano a tal texto, o estudo que ora se apresenta pretende examinar as configurações do tempo em *O despertar* e suas inter-relações com as demais instâncias narrativas da obra.

A estrutura temporal de *O despertar*

Em termos de marcação datada não há, em toda a narrativa de *O despertar*, nenhum indício que denote com clareza um período específico do tempo histórico. Não é possível, portanto, se dizer em que ano se passa a trama. Apenas se sabe que a estação é o verão e, pelas descrições de locais, roupas e costumes, que o cenário é do século XIX. Esse caráter não datado da obra, no qual a instância do tempo é delineada por meio de sugestões, abre possibilidades várias de interpretação, uma delas a questão da atemporalidade.

Apesar de ser uma narrativa escrita no século XIX e que pinta um contexto sociocultural tipicamente *fin de siècle* muito comum à literatura norte-americana do período, não se pode dizer que a obra deve ser lida tendo-se em mente apenas o contexto do século XIX, como ocorre, por exemplo, em *A cabana do pai Tomás* [*Uncle Tom's cabin*, 1852], de Harriet Beecher Stowe, obra inseparável de seu contexto sócio-histórico. À medida que se lança um olhar mais aprofundado sobre a estrutura narrativa de *O despertar*, as fronteiras do século XIX são ultrapassadas tanto para frente quanto para trás, o que torna possível evocar, na mesma obra, a pós-modernidade do Movimento Feminista e o tratamento de assuntos e aspectos à maneira dos clássicos gregos. É essa maleabilidade interpretativa que torna possível afirmar que a obra-prima de Kate Chopin é uma narrativa atemporal, a qual não se limita ao contexto do século em que foi escrita, mas expande-se até as raízes do passado mais longínquo e do futuro mais distante.

Sob essa perspectiva, torna-se mais clara a opção da autora por um tempo narrativo não datado, mas apenas sugerido: Edna Pontellier, a protagonista, está na Grand Isle¹ do século XIX, mas poderia estar também na mítica Avalon ou na New Orleans do século XXI. Essa característica atemporal de *O despertar* é bastante significativa em termos dos propósitos desarticuladores da autora: a atemporalidade confere um caráter de eterno retorno à narrativa, uma vez que os assuntos referentes à mulher – sua sexualidade, seu papel social, sua personalidade – sempre retornaram, de tempos em tempos, à pauta das discussões da sociedade patriarcal. Algo como uma ferida que é curada apenas aparentemente: o tempo passa e, em algum momento, ela volta a infeccionar. Assim ocorre com as questões socioculturais abordadas em *O despertar*, pois o universo patriarcal nunca resolveu a questão do papel da mulher, e a mulher também nunca resolveu seu próprio papel.

Já na Grécia Antiga se discutia o papel feminino no universo social, o que resultou no aparecimento dos poemas de Safo e de *Medeia*, a grande tragédia de Eurípidés. Anterior mesmo à própria formação da Grécia, as civilizações Paleolíticas já cultuavam entidades femininas ligadas à fertilidade, haja vista a estatueta da *Vênus de Willendorf* (c. 24000 – 22000 a.C.), claro exemplo de um culto quase pré-histórico ao feminino. No próprio Egito Antigo o culto a Isis, a mãe do deus-criador, era muito difundido. Até mesmo a Idade Média, com todas as suas proibições e caças às bruxas, foi clivada pelo retorno do feminino a partir da lenta e velada incorporação da figura da Deusa celta na imagem da Virgem Maria cristã.² É no século XVII que Shakespeare constrói seus anjos (Julietta) e demônios (Lady Macbeth) femininos. Já no século XVIII a mulher começa a manifestar-se na literatura, com Madame de Staël na França e Mary Wollstonecraft na Inglaterra. No século XIX, o realismo literário empreende nova caça às bruxas pelo medo do retorno do feminino, reagindo a Jane Austen e às irmãs Brontë com narrativas como *Ana Karênina* e *Madame Bovary*, nas quais as mulheres são retratadas como anjos ou, principalmente, como monstros a serem exterminados. É interessante notar que os autores dessas obras canônicas da literatura matam suas protagonistas, o que reforça a ideia de que seus padrões são pautados por uma visão do feminino como monstro. É somente no século XX, com o esfacelamento dos tabus vitorianos e com a revisão de tradições milenares, que o feminismo pôde eclodir abertamente.

Com esse brevíssimo resumo histórico, pode-se observar que o feminino esteve presente em praticamente todos os momentos da existência humana, como

¹ Ilha na costa atlântica dos Estados Unidos, localizada cerca de cinquenta milhas da cidade de New Orleans.

² O culto à Virgem Maria surge ainda na Idade Média, difundindo-se muito especialmente entre os povos cristianizados da Irlanda e da Escócia, cuja religião anterior era calcada no panteão celta, em que a divindade feminina era considerada superior à masculina. Apesar disso, o dogma da Imaculada Conceição, que oficializa o culto à mãe do Cristo e institui que essa o concebera e continuara virgem, só foi proclamado em 8 de dezembro de 1854, pelo papa Pio IX.

um eterno partir e regressar ao mesmo lugar. Sempre que ocorre uma tentativa de manifestação do ente feminino, esse é imediatamente reprimido pelo universo patriarcal e, tempos depois, a mesma manifestação retorna de outra forma e até em outro lugar (às vezes até no mesmo lugar e com a mesma forma). *O despertar* é um desses momentos de retorno que, pouco a pouco, vão corroendo um *status quo* que parece perfeitamente equilibrado. Nada mais natural que Kate Chopin escolhesse uma perspectiva atemporal para contar a história de sua protagonista, pois o feminino é atemporal.

A atemporalidade em *O despertar* tem também outra função: dar um caráter mítico à narrativa. Tal caráter é evocado por Sandra Gilbert (1983) em sua análise da obra no artigo “The second coming of Aphrodite: Kate Chopin’s fantasy of desire”. Diz a autora que “*O despertar* é uma ficção feminina que ao mesmo tempo se detém e revisa o hedonismo *fin de siècle* para propor um mito feminista e matriarcal de Afrodite/Vênus como uma alternativa ao mito masculinista e patriarcal de Jesus” (GILBERT, 1983, p.44). Nessa passagem, a teórica refere-se ao mito de Afrodite, que pode ser encontrado na narrativa de *O despertar* na figura de Edna Pontellier. Interseccionando texto e subtexto, a narrativa emana uma atmosfera mítica em vários níveis, explicando, portanto, passagens como o capítulo XIII e todas as suas nuances (o sono, a cor branca, as histórias de Madame Antoine, a vela vermelha do barco de Tonie etc.); a beleza surreal de Adèle Ratignolle; as sugestivas imagens noturnas, pontuadas pela lua e pelo som do mar; e, principalmente, o momento em que Robert conta a Edna uma história de fantasma, que não deixa de ser, em certo sentido, também uma declaração de amor:

No dia vinte e oito de agosto, à meia-noite, e se a lua estiver brilhando – a lua precisa estar brilhando – um fantasma que assombrou estas plagas durante eras se levanta do Golfo. Com sua visão penetrante, o fantasma sai à procura de algum mortal digno de lhe fazer companhia, digno de ser exaltado por algumas horas nos reinos dos semicelestiais. Sua busca vinha sendo infrutífera e, desalentado, ele voltava a mergulhar no mar. Mas esta noite ele encontrou a Sra. Pontellier. Talvez ele jamais a liberte inteiramente de seu encantamento. Talvez ela jamais tenha que se submeter novamente a ter um pobre e indigno terráqueo caminhando à sombra de sua divina presença (CHOPIN, 1994, p.45).

Com passagens como essa, evidencia-se que *O despertar* guarda influências e manifestações das narrativas míticas, tipicamente atemporais. Essa atemporalidade mítica é contraditória ao realismo e ao naturalismo, que pressupõem uma tentativa de chegar o mais próximo possível da “realidade”. Na verdade, o uso do tempo mítico por Kate Chopin é, em si, também uma desarticulação do pensamento patriarcal na medida em que instaura pontos de instabilidade no que se concorda ser o real; além de ser também uma crítica aos pressupostos da escola realista. Esse uso, bastante moderno por sinal, da instância narrativa do tempo é uma das

características que tornam *O despertar* inclassificável, irreduzível aos modelos de qualquer escola literária do século XIX.

Kate Chopin faz ainda outros jogos com o tempo da narrativa para tecer impasses de significação que desarticulam qualquer possibilidade preconcebida de estrutura rígida, o que contribui sobremaneira para – quando não empreende em si – a disseminação de desarticulações que minam os pressupostos opostos e hierárquicos patriarcais. Um desses jogos constitui-se em uma tentativa de igualar o tempo da história, o tempo em que ocorrem os fatos narrados, com o tempo do discurso, o tempo em que a história é contada pelo narrador. Essa aproximação entre a história narrada e o seu narrador tem implicações também sobre a instância do tempo, uma vez que coloca narrador e narração em um mesmo nível. Dessa forma, o tempo da história é igual ao tempo do discurso. Partindo-se de tal identificação como um pressuposto, poder-se-ia afirmar que *O despertar* é perpassado, em praticamente toda a sua extensão textual, pelo monólogo interior, técnica típica dos modernistas.

Diante de tal constatação, é esperado que se conclua que o tempo da narrativa, além de atemporal, é marcadamente psicológico. Entretanto, uma conclusão desse tipo só se torna possível se se partir do pressuposto da identificação entre narrador e protagonista, pois há apenas uma única passagem da narrativa em que é sabido, marcadamente, que é Edna Pontellier quem está pensando – “Hoje é Arobin; amanhã será algum outro. Não faz diferença para mim, não me importo com Léonce Pontellier... mas Raoul e Etienne!” (CHOPIN, 1994, p.149). Nos outros momentos, seu pensamento é narrado pelo narrador, mas um narrador que, de forma muito particular, se coloca no mesmo nível da personagem e mesmo do leitor utilizando uma única palavra: “Mas o começo das coisas, especialmente de um mundo, é necessariamente vago, confuso, caótico e extremamente perturbador. Quão poucos de **nós** emergem de um tal começo! Quantas almas não perecem nesse turbilhão!” (CHOPIN, 1994, p.26, grifo nosso). Assim, Kate Chopin joga, amparada pelo limiar da instância do tempo, com o exterior e o interior de sua protagonista e do seu narrador à medida que o segundo, numa perspectiva exterior, já que é um narrador em terceira pessoa, **narra** os sentimentos interiores da primeira, em um movimento que torna nebuloso, por isso desarticulado, os limites entre o exterior e o interior.

O jogo com a instância do tempo talvez mais produtivo empreendido por Kate Chopin em *O despertar* são as anacronias (prolepses e analepses). A rigor, não há prolepses na narrativa, uma vez que isso seria antitético em relação ao mencionado acima sobre a tentativa de igualar tempo da história e tempo do discurso. Há apenas quatro analepses, que não podem ser classificadas exatamente como tal, uma vez que são menos a evocação de um período de tempo anterior ao discurso do que simples lembranças.

O futuro de *O despertar*

Em termos de escopo estrutural do texto, de fato não há, em nenhuma passagem de *O despertar*, pontos em que se antecipa qualquer fato que vá ocorrer posteriormente na narrativa, nem por parte do narrador, nem por parte das personagens. Contudo, *O despertar* é um palimpsesto, uma narrativa que guarda níveis de significação subentendidos e que, como o corpo feminino para Hélène Cixous, ou como a tradição literária feminina para Gilbert e Gubar, contém algo escondido, contém um subtexto. Há, evidentemente, rastros desse subtexto no texto propriamente dito, já que não há limite entre um e outro: eles estão em perpétuo diálogo. Sob essa perspectiva, *O despertar* guarda não apenas uma, mas sim várias prolepses contidas no subtexto, as quais adiantam especificamente o final trágico da protagonista que vai ocorrer no nível discursivo. Dessa forma, as prolepses têm, especificamente nessa obra, um aspecto de **inter**-dito (posicionam-se **entre** o texto e o subtexto). São, na verdade, rastros deixados pelo despertar, ou possíveis centros disseminadores de desarticulação do que é aparentemente estável.

No universo da obra, as prolepses subtextuais têm um caráter de anúncio do destino de Edna Pontellier, como se a Morte fizesse pairar sobre a narrativa uma sombra, uma teia tênue e quase invisível, de sua inelutável chegada. Assim, a primeira, e talvez a mais sutil, dessas prolepses é a shakespeariana figura da mulher de negro, a qual aparece já no primeiro capítulo da obra: “Mais adiante, à frente de um dos chalés, uma senhora de preto caminhava com ar compenetrado para cima e para baixo, rezando o terço” (CHOPIN, 1994, p.12). Shakespeariana porque os sonetos 127 a 152 de Shakespeare são dedicados a uma certa “Dark Mistress” (“Senhora das Trevas”) ou “Black Beauty” (“Beleza Negra”) a quem o eu lírico ao mesmo tempo ama e odeia, compreende e condena, elogia e insulta.

Essa “Dark Lady” (“Senhora das Trevas”, “Dama de Negro” ou ainda “Dama Negra”), como foi consagrada pela crítica, permanece um dos mistérios das obras do bardo inglês, um espectro sem rosto ou forma (quem seria tal dama? terá existido ou será mais um fruto brilhante da mente de um autor ímpar?) que vem aumentar ainda mais a extensa lista de incógnitas que rodeiam seus sonetos, como a pergunta que já se tornou clichê sobre a autoria dos poemas, a questão da dedicatória dos sonetos 1 a 126 ao terceiro conde de Southampton, a problemática da palavra *begetter* e da referência a um certo Mr. W. H. no frontispício do volume original, além da própria linguagem inventiva e renovadora encontrada nos poemas do autor. No ensaio introdutório à tradução de trinta sonetos de Shakespeare feita por Ivo Barroso, Nehemias Gueiros (1991, p.39) resume de maneira singular a figura da “Dark Lady” ao dizer que essa “continua a dama escondida, um fantasma hamletiano, a musa clássica ou a mulher em carne e osso do poeta, mas incógnita e misteriosa”.

O contexto dessa aparição da dama de negro em *O despertar* é bastante incomum, pois ocorre à luz do dia em meio à agitação da *pension* de Madame Lebrun, onde a protagonista está hospedada na ilha de Grand Isle: as gêmeas Farival estão tocando o dueto da ópera *Zampa*³ ao piano, Madame Lebrun está andando de um lado para o outro, há muitos hóspedes no local e crianças brincando à sombra de um carvalho. Trata-se, portanto, de uma cena alegre, uma cena que não justificaria a menção, por parte do narrador, de uma mulher de negro. Há, ainda, dois pontos fulcrais que merecem um olhar atento nessa cena: a roupa usada por Madame Lebrun – “Era uma mulher bonita e bem-disposta, **sempre vestida de branco** [...]” (CHOPIN, 1994, p.12, grifo nosso) – e a lenta aproximação de Edna e Robert vindos da praia sob um **guarda-sol branco**.⁴ Fica claro, portanto, que há um contraste muito bem demarcado entre a alegria da cena, a cor branca da roupa e do guarda-sol e a mulher vestida de negro. É inevitável perguntar-se o que essa mulher estaria fazendo ali, naquele momento, visto que nessa e em todas as outras vezes nas quais tal aparição (um fantasma? um espectro? ou apenas mais uma personagem secundária?) se faz presente na narrativa, Edna e Robert estão juntos ou próximos.

Nesse primeiro contexto, certamente que a presença da mulher de negro é um símbolo deliberadamente inserido por Kate Chopin para evocar a Morte, já que a mulher encontra-se de luto e com um terço à mão. A função dessa inserção é colocar um ponto de desequilíbrio no todo aparentemente feliz da cena, é colocar um ponto que gere um impasse, que permita se pensar aquele momento como uma felicidade aparente. Além disso, essa mulher de negro aparece como um prenúncio da chegada de Edna – que já avançava vagarosamente na companhia de Robert rumo à *pension* –, ou seja, trata-se de um arauto da Morte, um arauto que anuncia a morte da protagonista, uma morte que tem ligação irrefutável com Robert e com o despertar e a água. É, portanto, uma prolepse que adianta na segunda página da narrativa o que só ocorrerá na última. O fato dessa aparição ter lugar durante o dia vem lembrar que é na luz que se encontra a treva e vice-versa, pois a luz da compreensão trazida pelo despertar (sendo a luz aqui um símbolo da clareza de pensamento, ou a cor branca tão presente em toda a obra), o qual já se iniciara em Edna Pontellier, será também o motivo da morte da protagonista simbolizado no luto da mulher. Isso explicaria também o fato de o suicídio de Edna ocorrer em

³ Também conhecida como *Le corsaire*, *Zampa* (1831) é um ópera do compositor francês Ferdinand Hérold.

⁴ Eça de Queirós também usou, em uma das cenas de *Os Maias*, um guarda-sol como metáfora do destino de uma personagem. Trata-se da cena em que Pedro da Maia e Maria Monforte se encontram em Sintra. Dom Afonso, pai de Pedro, seguiu o casal e os viu passeando de carruagem. Na carruagem, Maria Monforte tinha aberto um guarda-sol vermelho para protegê-la e também a Pedro. Ao avistar tal guarda-sol, um terrível pressentimento de morte tomou Dom Afonso. Tempos depois, Pedro se suicidaria por Maria tê-lo abandonado.

plena luz do dia, algo tão incomum quanto uma mulher de negro em um dia claro e feliz.

Em razão de esse signo funesto aparecer sempre em contextos em que Edna e Robert estão juntos ou próximos, e levando-se em consideração que os dois são amantes, é inevitável a associação entre as duas personagens mencionadas e a mulher de negro, uma associação que lembra as entidades de Eros e Tanathos na mitologia grega: o primeiro, o amor primordial (não o filho de Afrodite e Ares), é um princípio unificador, de agregação, um princípio de vida (Robert); o segundo é o filho de Nix (a Noite), a personificação da própria Morte, que povoa o ideário ocidental como um princípio desagregador (a mulher de negro). No universo cosmogônico grego, Eros e Tanathos são entendidos como opostos impossíveis de serem associados. Contudo, a teoria freudiana das pulsões mostrará que eles são, na verdade, indissociáveis na psique humana, ainda que opostos (a pulsão de morte é fundamentalmente oposta à pulsão de vida), já que no texto que dá origem à teoria do Complexo de Édipo, o *Édipo rei* (séc. V a.C.), de Sófocles, é o amor entre mãe e filho que causa a morte de ambos.

Na cena em questão e nos outros breves momentos nos quais a mulher de negro aparece, ela assume o papel simbólico de Tanathos, um signo de desagregação: a morte da protagonista que a separará, inelutavelmente, de Robert, seu grande amor. Esse sutil jogo de associações entre a mulher de negro/Tanathos/morte e Edna/Robert/Eros/vida, por ocorrer em uma obra que antecede em um ano (1899) a publicação da obra fundadora da psicanálise – *A interpretação dos sonhos* (1900), de Sigmund Freud –, pode ser entendido como uma antecipação do que só bem mais tarde seria teorizado por Freud, o que vem reforçar o caráter atemporal e moderno de *O despertar*, bem como a desarticulação da oposição hierárquica entre literatura e teoria literária, sendo aqui o texto de Chopin, da mesma forma que o de Sófocles, fonte de referencial teórico para a corrente psicanalítica de análise literária.

Uma segunda prolepse da morte de Edna seria o capítulo XIII da obra e a metafórica cena da última ceia da protagonista nele apresentado, bem como a vela vermelha do barco de Tonie, o qual foi utilizado por Edna e Robert para voltar a Grand Isle. Diz o narrador a respeito: “Quando ela e Robert entraram no barco de Tonie, com sua vela latina vermelha, nebulosas formas fantasmagóricas se projetavam nas sombras e entre os juncos, e navios fantasmas vogavam [*sic*] céleres sobre a água à procura de abrigo” (CHOPIN, 1994, p.57). O que é importante notar aqui é a menção a navios fantasmas a vagarem [“vogar” é termo náutico, e significa o barco em movimento sobre as águas; o ato de remar] procurando abrigo. É fato que na tradição literária ocidental a figura do navio fantasma, o navio cujos tripulantes mesmo mortos ainda o habitam, permeia a obra de autores famosos – Coleridge, Melville, Conrad, Tolkien, dentre outros – e o imaginário do leitor, significando uma centelha de morte que vem assombrar o

reino da vida, ou como uma estranha centelha de vida que insiste em sobreviver mesmo na seara da morte.

No contexto subtextual das prolepses em *O despertar*, essa evocação de navios fantasmas parece não apenas lembrar a história de Grand Isle e sua ligação com os piratas da região do Caribe, mas também, e principalmente, parece ser um signo de morte, um signo do espreitar da Morte em relação a Edna, novamente tentando adiantar, veladamente, o que vai se concretizar apenas no último momento da obra. Trata-se, portanto, de uma cena gótica, certamente inspirada na *Balada do velho marinheiro*, de Coleridge (2005), na qual se tem a figura de um marinheiro que, inexplicavelmente, mata um albatroz no mar e, a partir desse momento, uma terrível maldição se abate sobre ele e o navio onde se encontra: todos os tripulantes morrem misteriosamente menos o marinheiro, que a tudo assiste em extremo horror e pânico; e o próprio navio é envolto em trevas dantescas e amaldiçoadas que o tornam um barco fantasma à deriva em um “mar com as águas podres” (COLERIDGE, 2005, p.146).

Esse estar à deriva que caracteriza o navio fantasma permite ler a passagem correspondente no capítulo XIII como uma metáfora da condição feminina gerada pelo despertar: os papéis eminentemente inferiores incutidos à mulher ficariam como navios fantasmas à procura de abrigo ante o turbilhão que são as águas oceânicas do despertar. Além disso, a presença desse navio fantasma em uma obra como a em questão pode ser também interpretada como a grande metáfora da essência do despertar de Edna, ou seja, como metáfora das paixões, pois o fato de ter se deixado levar por elas (Robert, a música, a água, a pintura etc.), da mesma forma que um navio fantasma à deriva no oceano do Destino, é ao mesmo tempo a causa do despertar e a causa do “suicídio” da protagonista. De certa forma, o navio fantasma é a própria materialização da Morte a espreitar a protagonista.

Outra prolepse do destino trágico de Edna pode ser lida na menção, muito *en passant*, à ópera *Tristão de Isolda*, de Wagner. No contexto, tem-se Edna em visita a Mademoiselle Reisz. O crepúsculo já toma conta do céu e a pianista entrega àquela uma carta que Robert enviara. Enquanto Edna lê, Mademoiselle toca primeiramente um *Impromptu* de Frédéric Chopin que, em dado momento, é suavemente entrecruzado por uma passagem da canção de Isolda: “Mademoiselle deslizara do Chopin para a melodia apaixonada e emocionante da canção de Isolda e novamente de volta ao *Impromptu*, com seus apelos profundos e pungentes” (CHOPIN, 1994, p.87).

Na leitura do subtexto dessa passagem encontram-se significados que prenunciam novamente a morte de Edna. A canção de Isolda, mencionada pelo narrador, é uma canção que fala do imenso amor que essa sente por Tristão. Todavia, dentro da ópera de Wagner, na verdade Isolda canta tal canção diante do corpo do amado e sob o efeito alucinante de uma melodia que ela ouve até cair morta ao lado

do seu grande amor. Da mesma forma, na balada medieval que inspirou Wagner, os dois amantes morrem tragicamente: Tristão, doente, fora avisado que Isolda estava indo ao seu encontro. De acordo com os mensageiros, ela chegaria de navio. Esse navio, ao aproximar-se do local onde estava Tristão, deveria içar uma vela branca caso Isolda nele estivesse, ou uma vela negra caso fosse o contrário (novamente há o contraste entre o branco e o preto como uma metáfora do contraste entre vida e morte). Por tramitações ocorridas no enredo da história, houve um primeiro navio que aportou e içou uma vela negra. Vendo isso, Tristão entregou-se aos braços da Morte pensando que sua amada o abandonara. Momentos depois, outro navio chegou e içou a vela branca, mas era tarde demais: ao ver o amado morto, Isolda morreu também de dor (cf. BÉDIER, 2001).

Levando-se em consideração tanto a ópera de Wagner quanto a balada medieval como algo subjacente à narrativa de *O despertar*, juntamente com o fato de Edna se encontrar no mesmo estado de Isolda à época da chegada da carta, especialmente separada de seu amante Robert, o suave dedilhar da canção de Isolda por parte de Mademoiselle Reisz guarda um falso significado de alegria momentânea: ao mesmo tempo em que a carta trouxe imensa alegria a Edna, ela também trouxe o prenúncio de sua morte iminente (como a Isolda de Wagner, que morre de alegria diante da visão do amado, o qual ela não sabia estar também morto).⁵ Novamente, há um impasse, um ponto que desarticula o aparente estado de felicidade emitido pela situação narrada – o próprio fato de Mademoiselle Reisz ter interpolado uma outra música ao *Impromptu* de Chopin é, em si, uma metáfora desse impasse – ao imprimir a sombra da Morte por trás de uma inocente canção.

A quarta prolepse subtextual da morte de Edna ocorre na cena do jantar de aniversário e independência da protagonista, no capítulo XXX. Muitas personagens estão presentes nesse momento. Entretanto, uma delas ali aparece pela primeira e última vez em *O despertar*, como se fosse uma voz do Destino: “[Miss Mayblunt] viera com um cavalheiro atendendo pelo nome de Gouvernail, relacionado a um dos jornais, do qual nada de especial se podia dizer, exceto que era observador e parecia calmo e inofensivo” (CHOPIN, 1994, p.115). Gouvernail, apesar de sua derradeira aparição no universo literário chopiniano, está cercado por uma imensa gama de significados. Primeiramente, trata-se de uma personagem que, como outras na narrativa (Madame Lebrun, Tonie, Madame Antoine e Claire Duvigné), aparece em outras obras de Kate Chopin. Os contos “A Respectable Woman” (1894) e

⁵ Uma conjectura interessante pode ser tecida ao se levar em consideração a ópera de Wagner e a balada medieval mencionadas: qual seria a reação de Robert ao encontrar Edna morta? Morreria ele também ao ver o corpo da amada? Seria uma cena que geraria um amálgama tanto com a ópera de Wagner quanto com a balada medieval e com a tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, claramente influenciada pelo texto medieval, uma vez que haveria uma inversão de papéis (o amado morrendo pela amada, e não o contrário, como ocorre nas obras mencionadas). Todavia, infelizmente Kate Chopin não escreveu tal cena em *O despertar* ou em seus contos.

“Athénaise” (1895) são os dois universos dos quais Gouvernail também faz parte. Nesses dois contos, podem-se observar vários de seus aspectos e se descobrir que se trata de um jornalista muito culto, sensível, bem apessoado, admirador da beleza feminina, observador contumaz e adepto do liberalismo em casos que envolvam relacionamentos extraconjugais, apesar de ser capaz de renegar um grande amor em nome de um código pessoal de conduta ético-moral pautado pelo princípio de que “afeto e desejo devem ser mútuos, de forma a tornar um relacionamento satisfatório e ‘moral’” (DYER, 1981, p.51).

Gouvernail aparece em *O despertar* com todas essas informações pressupostas quanto à sua personalidade, visto que a introdução do narrador feita sobre sua presença no jantar de Edna é extremamente sucinta e vaga. Entretanto, essas informações pressupostas assumem fundamental importância quando se lê a passagem do comentário sussurrado de Gouvernail quando da visão de Victor Lebrun caracterizado como o *Baco* (c. 1595), de Caravaggio, pela Senhora Highcamp: “*There was a grave image of Desire/ Painted with red blood on a ground of gold*” [sic], murmurou Gouvernail, em voz baixa”⁶ (CHOPIN, 1994, p.119).

Esse murmúrio do jornalista, um sussurro, algo entre o som e o silêncio, é uma citação dos dois primeiros versos de um poema de Swinburne intitulado “*A Cameo*” [“Um camafeu”, 1866]. Como pessoa sensível e observador que é, Gouvernail conseguiu captar de modo contumaz o universo do jantar oferecido por Edna, um universo em que paira uma sensação de estranheza onírica, permeado por uma atmosfera tênue de luxúria e perversidade. Levando-se em consideração a presença de Victor caracterizado como Baco – que imprime no leitor o efeito de que se está diante da figura de um sátiro –, o ambiente do jantar parece recender a selvageria, ainda que uma selvageria reprimida pelas convenções sociais. Inevitavelmente, esse ambiente remete às *Bacantes*⁷ (405 a.C.), de Eurípides. Nas palavras de Joyce Dyer (1981, p.52), “há algo desagradável, quase perverso na cena do capítulo 30. E Gouvernail o percebe”. Tal afirmação da ensaísta só se torna possível na conjugação do ambiente do jantar com seu diálogo com a mencionada tragédia de Eurípides e com o poema de Swinburne, cuja citação por Gouvernail é uma espécie de resumo não só daquela cena, mas também do fatídico destino de Edna e, quiçá, do enredo da obra como um todo.

Considerando-se os dois versos mencionados em *O despertar*, pode-se dizer que a visão lírica de Gouvernail é marcada pelo traço da Morte: a imagem do Desejo é pintada com sangue em um fundo dourado. Essas cores, o vermelho do sangue e o

⁶ A tradução dos versos citados seria algo como “Havia uma imagem gravada de Desejo/ Pintada com sangue rubro sobre um fundo de ouro”.

⁷ É notável que *As bacantes*, de Eurípides, seja a única tragédia grega na qual a figura de um deus aparece como personagem. No caso, trata-se do próprio Dioniso, ou Baco, o que vem realçar o diálogo entre o capítulo XXX de *O despertar*, a famosa peça do tragediógrafo e a tela de Caravaggio.

dourado, estão presentes de forma singular no capítulo XXX: o dourado do vestido de cetim usado por Edna e o vermelho sangue das rosas usadas pela Senhora Highcamp para tecer a grinalda de Victor. Edna personifica o Desejo mencionado no poema, uma vez que seu despertar é, de certa forma, pautado pela luxúria. A imagem de um desenho pintado com sangue denota o espreitar da Ceifadora.

Observando-se o todo do poema de Swinburne,⁸ um soneto ao estilo shakespeariano, descobre-se que ali são desenvolvidos basicamente seis temas: Desejo (*Desire*), Dor (*Pain*), Prazer (*Pleasure*), Saciedade (*Satiety*), Ódio (*Hate*) e Morte (*Death*). Todas essas paixões estão contidas em um camafeu, um espaço muito pequeno, e há uma espécie de ligação intrínseca entre elas. É como se todo um universo de sentimentos e sensações estivesse contido em um espaço extremamente comprimido, prestes a explodir: um universo “recluso numa casca de noz” (SHAKESPEARE, 1999, p.48). Entretanto, talvez o que mais chame a atenção no poema de Swinburne seja a Morte a espreitar os seres humanos, escravos dessas paixões, por meio da brecha de um portão (o que sintomaticamente indica que ele está semiaberto) cuja fechadura contém a inscrição “*Peradventure*”, a “incerteza”. No pensamento patriarcal, de fato a Morte é uma incerteza, e no poema de Swinburne ela parece ser a única saída (está no portão, aguardando que alguém venha ao seu encontro) para se libertar das paixões escravizadoras. É dessa forma que, por meio do dito e do não dito, do **inter**-dito, Gouvernail não só resume o ambiente daquele jantar, mas também prenuncia com clareza, talvez na mais lírica das prolepses subtextuais da narrativa, o final trágico de Edna Pontellier, a quem e a cujas incertezas a Morte espreita de longe e incessantemente até que a própria Edna venha ao seu encontro.

Um olhar mais atento sobre esses exemplos de prolepses subtextuais aqui abordados leva a concluir que a Morte é uma constante que se repete de forma sutil na narrativa, contaminando-a com seu signo fantasmagórico e espreitador e revelando-se como a única saída para Edna Pontellier depois de seu despertar. A Morte apenas espreita, apenas se faz presente o tempo todo, mas não torna *O despertar* uma narrativa gótica em que persegue suas vítimas, como em *A intrusa*, de Maurice Maeterlinck, na qual é a personagem-título sempre presente mas nunca revelada; ou no filme *Os outros* [*The Others*, 2001], em que está presente desde sempre, mas só se revela no final; ou ainda como nas obras de Kafka, nas quais

⁸ “*A Cameo*”, de Algernon Charles Swinburne:

There was a graven image of Desire / Painted with red blood on a ground of gold / Passing between the young men and the old, / And by him Pain, whose body shone like fire, // And Pleasure with gaunt hands that grasped their hire. / Of his left wrist, with fingers clenched and cold, / The insatiable Satiety kept hold, / Walking with feet unshod that pashed the mire. // The senses and the sorrows and the sins, / And the strange loves that suck the breasts of Hate / Till lips and teeth bite in their sharp indenture, / Followed like beasts with flap of wings and fins. // Death stood aloof behind a gaping gate, / Upon whose lock was written Peradventure.

se revela sufocante, irônica e irascível, perseguindo sorradeira e sadicamente suas vítimas. Antes, porém, a Morte em *O despertar* espera pacientemente que Edna Pontellier, por si própria, a procure e se jogue em seus braços como uma criança se joga aos braços da mãe quando se sente ameaçada. É exatamente o que a protagonista faz e é recebida de braços abertos: “A voz do mar é sedutora, incessante, sussurrante, clamante, murmurante, convidando a alma a errar em abismos de solidão” (CHOPIN, 1994, p.150).

Há, portanto, um jogo de vida e morte em *O despertar*, um jogo no qual a morte se faz presente na vida e a vida se faz presente na morte, o que torna ambas interdependentes. De certa forma, a morte de Edna, a todo tempo prenunciada, decorre de seu despertar para a vida, decorre da independência de sua subjetividade. A morte se torna o ápice da vida, o momento do limiar da plenitude, o momento em que a vida transcende a si mesma e se eterniza. No seu pretenso “suicídio”,⁹ Edna Pontellier se torna uma deusa (Afrodite), se torna um ser de vida eterna por intermédio da concretização do ideário judaico-cristão – o ideário limitador do ocidente, o Logos – de que é preciso morrer para se alcançar a eternidade. Contudo, mesmo nessa concretização falocêntrica há uma ironia, há uma desarticulação última: Edna se torna, à maneira judaico-cristã, uma deusa pagã.

O passado de *O despertar*

No que concerne às analepses, como já mencionado, *O despertar* contém apenas quatro desses momentos. A analepse literária por excelência é a famosa passagem das *madeleines* em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, a qual tem um caráter de rememoração. Da mesma forma são as quatro analepses notáveis em *O despertar*, ou seja, são menos uma interrupção temporal (*flashback*) para explicar um fato presente do enredo do que rememorações, recordações da protagonista que acrescentam e se abrem a significações outras da narrativa. A primeira dessas quatro analepses versa sobre o casamento de Edna com Léonce Pontellier.

A relação de convivência entre Edna e Léonce define-se como uma espécie de amizade, pois não se poderia chamá-la de amor. Ambos convivem no mesmo teto, mas são completamente (in)diferentes. De certa forma, Léonce ama Edna, mas Edna não o ama. Na verdade, nunca o amou. Casou-se com ele simplesmente para contrariar a reprovação de tal união por parte de seu pai e de sua irmã Margaret, ambos símbolos de repressão:

⁹ Há diversas discussões críticas sobre essa cena dado não ficar claro trata-se mesmo de um suicídio. Uma das mais importantes e abrangentes é a realizada por Sandra Gilbert (1983) no já mencionado ensaio “The second coming of Aphrodite: Kate Chopin’s fantasy of desire”, em que a autora defende a polêmica posição de que o que se tem no último capítulo de *O despertar* não é um suicídio, mas sim a mitificação da personagem principal por meio da morte.

Seu casamento com Léonce Pontellier foi puramente acidental, parecendo-se muito, neste aspecto, com muitos outros casamentos que se fantasiam de decretos do Destino. Foi durante sua grande paixão secreta que ela o conheceu. Ele se apaixonou, como os homens costumam fazer, e fez seu pedido com uma gravidade e um ardor que nada deixavam a desejar. Ele agradava-lhe; sua devoção absoluta a lisonjeava. Ela imaginava que havia uma afinidade de pensamento e gosto entre eles, imaginação esta que se mostrou enganosa. Acrescente-se a isso a violenta oposição do pai e da irmã Margaret a seu casamento com um católico e não precisamos procurar outros motivos para levá-la a aceitar Monsieur Pontellier como marido (CHOPIN, 1994, p.31-32).

Essa analepse revela, muito antes do ponto onde o enredo de *O despertar* tem início, que Edna não era uma mulher convencional, uma vez que caracteriza uma transgressão às normas sociais vigentes no século XIX, as quais ditam que era o pai que devia escolher o marido da filha. Entretanto, o preço de sua transgressão foi a infelicidade. Outro ponto a se observar nessa rememoração é o fato de Léonce endeusar Edna não só para conquistá-la, mas porque ele realmente estava apaixonado. Todavia, o que encantou a protagonista foi a solenidade quase ritual do pedido de casamento e a devoção absoluta. Edna sentiu-se cultuada como uma deusa, sentiu-se valorizada, sentiu-se superior como mulher e aproveitou-se disso utilizando da fraqueza passional de Léonce como um meio de transgressão. O tempo, no entanto, revelou que ela havia errado, pois ambos nunca pensaram em igualdade e as sombras da solidão encobriram o relacionamento.

No decorrer da narrativa, Léonce Pontellier é uma personagem ausente. São esparsos os momentos em que aparece. Enquanto todos estão em Grand Isle, divertindo-se na praia ou conversando no salão dos Lebrun, Léonce prefere deixar esposa e filhos e ir jogar no cassino de um hotel próximo. Em outro momento, já de volta a New Orleans, uma longa viagem o distancia da família, o que torna possível que se manifeste concretamente o despertar de Edna. Nos momentos em que está presente, o papel de Léonce é o de repreender os deslizes da esposa ao servir de porta-voz das convenções sociais, o que o torna um contraponto antagônico da protagonista. Isso se torna claro quando ele censura Edna severamente por não estar tomando conta do filho doente ou por não ter recebido as visitas na terça-feira, dia de recepções na casa dos Pontellier; ou ainda quando ele reclama da comida, que não está boa devido à falha de supervisão por parte de Edna. Léonce é, desse modo, um arquétipo do patriarcado que assombra a protagonista em seu trajeto de autolibertação.

As outras três analepses verificáveis em *O despertar* se encontram na seguinte passagem da obra:

Quando ainda era muito nova – talvez tenha sido quando ela atravessou o oceano de capim ondulante – lembrava-se de ter se enamorado apaixonadamente por um altivo oficial de cavalaria de olhos tristonhos que visitara seu pai no Kentucky. Quando ele estava lá, ela não conseguia se afastar de sua pessoa ou desviar os olhos de seu rosto, que lembrava um pouco Napoleão, com um cacho de cabelos negros caindo sobre a testa. Mas o oficial de cavalaria desaparecera imperceptivelmente de sua existência.

Em outra ocasião, suas afeições foram fortemente atraídas por um jovem cavalheiro que frequentava uma dama de uma fazenda vizinha. Isto aconteceu depois que eles se mudaram para o Mississippi. O jovem estava noivo da moça e eles às vezes convidavam Margaret para passear, às tardes, numa charrete. Edna era uma juvenzinha recém-chegada à adolescência e a percepção de que ela própria não significava nada, nada, nada para o jovem noivo custou-lhe um amargo sofrimento. Mas também ele enveredara pelo caminho dos sonhos. Era já uma moça crescida quando foi tomada pelo que imaginou ser o auge de seu destino. Foi quando o rosto e a figura de um grande ator trágico começou a assombrar sua imaginação e agitar seus sentimentos. A persistência do envolvimento emprestou-lhe um aspecto de genuinidade. Sua desesperança o coloria com os tons carregados de uma grande paixão.

A fotografia do ator repousava emoldurada sobre sua escrivaninha (CHOPIN, 1994, p.31).

Observe-se, de imediato, que as três analepses são temporalmente encadeadas e guardam relações entre si, visto que a aparição do oficial dá-se na infância da protagonista, a do cavalheiro no início da adolescência e a do ator trágico quando adulta. Nesses três momentos da vida de Edna anteriores ao tempo da história e ao tempo do discurso, pode-se notar a presença de amores platônicos: o primeiro porque ela era muito jovem, e o amor platônico é característico da juventude; o segundo porque o ser amado estava comprometido com outra e o terceiro por fazer parte de sua imaginação, já que certamente constituía-se a partir da fotografia. Dos três, o último é o mais platônico, pois se tornou um sentimento adquirido e cultivado a partir de um retrato, uma forma de representação da realidade que não é, necessariamente, “real”. Contudo, além do caráter de encadeamento e do platonismo, há mais um aspecto que une esses três episódios ao momento do despertar: eles serão lembrados nos momentos finais da protagonista, na iminência do seu “suicídio”: “avançando mais e mais, pensando no prado de capim-do-campo que atravessara quando criancinha [...]. As esporas do oficial de cavalaria retiniam quando ele caminhava pela varanda” (CHOPIN, 1994, p.151).

Na última página de *O despertar* há um retorno da rememoração, uma espécie de analepse de analepses, ao momento da rememoração das três passagens em questão:¹⁰ a imagem do capim-do-campo está presente na narração da primeira

¹⁰ A analepse que versa sobre o casamento de Edna e Léonce também é rememorada na última página

analepse – “talvez tenha sido quando ela atravessou o oceano de capim ondulante” –; Margaret é mencionada na segunda analepse – “às vezes convidavam Margaret para passear” –; e o próprio “suicídio” é a imagem evocada pelo ator trágico, uma vez que o suicídio é um signo trágico desde os primórdios da literatura ocidental (Jocasta se suicidou ao descobrir que era mãe de Édipo).

As três analepses detêm, portanto, além de um viés de amores não correspondidos e por isso sublimados, um caráter de prenúncio do final fatídico da narrativa. Elas são, desse modo, prolepses subtextuais ou rastros mnêmicos do “suicídio” e também signos da espreita velada da Morte. Além disso, são ainda elementos do próprio despertar, pois demonstram que as paixões já faziam parte da psique da protagonista muito antes do momento em que a narrativa se inicia. Na verdade, as paixões não correspondidas da jovem Edna são pressupostos que a colocam no caminho do despertar, pois estão evocadas em seus atos de transgressão às convenções sociais perpetrados no decorrer de *O despertar*, visto que as três analepses guardam também um caráter repressor do eu feminino: na primeira Edna é uma criança, logo seus sentimentos são irrelevantes no pensamento patriarcal do século XIX; na segunda há a presença de Margaret, a irmã mais velha, substituta da figura materna e representante das tradições, as quais não permitiam que uma jovem se apaixonasse por um homem comprometido, como era o caso do cavalheiro; e na terceira há o próprio caráter imaginário da paixão, que obriga Edna a sublimar seus sentimentos já que é impossível concretizá-los: a pessoa “real” do ator está ausente na presença de seu retrato. “Quando a sós, às vezes o agarrava [a fotografia do ator trágico], beijando apaixonadamente o vidro frio” (CHOPIN, 1994, p.31).

Considerações finais

Duas conjecturas podem ser tecidas, como considerações finais, em relação ao que foi acima articulado. Primeiramente, o fato de o caráter de transgressão às convenções sociais estar presente tanto no momento em que a história é narrada quanto nas lembranças do passado da protagonista indica que há um ponto em comum entre um tempo e outro, o que revela a tentativa de igualar tempo da história e tempo da narrativa por parte do narrador, bem como a tentativa também de igualar as relações de identificação entre narrador e protagonista, movimento estrutural típico da narrativa de autoria feminina e da narrativa modernista.

Essa primeira conjectura se revela bastante fecunda de significações quando se observa – em uma segunda proposição – a estrutura temporal da narrativa, ou seja, quando se constata que há analepses que remetem a um momento anterior ao ponto no qual *O despertar* começa, o que permite afirmar que a obra se inicia *in media res*, um uso temporal característico da épica clássica. Teoricamente, essa afirmação

da obra: “Pensou em Léonce [...]” (CHOPIN, 1994, p.151).

seria contraditória ao que foi dito anteriormente – que o narrador tenta igualar tempo histórico e tempo da narrativa –, já que a analepse é uma anacronia, uma ruptura temporal marcada inexistente na épica clássica. Contudo, pode-se ler nesse uso peculiar do *in medias res* um minar das próprias convenções de estruturação da narrativa a partir de si próprias, demarcando novamente uma disseminação de desarticulações empreendida por Kate Chopin em várias instâncias, o que aponta para um caráter pós-moderno da obra. Esse minar se dá na conjugação da tentativa de igualar tempo da história e tempo da narrativa – o que denota uma atemporalidade característica do mítico – com o uso do *in medias res*, um jogo temporal característico das epopeias, as quais também se passam em um tempo mítico. Assim, há um reforço da ideia de que *O despertar* pode também ser lido como um mito, como “uma segunda vinda de Afrodite” (GILBERT, 1983, p.45), como expressa o título do outrora mencionado ensaio de Sandra Gilbert, onde tal viés é amplamente desenvolvido.

ROSSI, A. D. The time of *The awakening*. **Itinerários**, Araraquara, n. 37, p.65-82, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *Departing from the theoretical principle that the feminine text, as a palimpsest, holds subtextual meanings which, in permanent interaction with the textual surface, disarticulate the oppositional and hierarchical backgrounds of patriarchy, this essay intends to offer a general overview on the narrative instance of time in The Awakening, the most important work by Kate Chopin – one of the highlights of Realism in the United States –, with the intention to show how the time instance brings with it and at the same time disseminates into the other narrative elements some inter-dictions to gainsay patriarchy.*

■ **KEYWORDS:** *The awakening. Kate Chopin. Time. Subtext.*

Referências

BÉDIER, J. (Ed.) **O romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHOPIN, K. **O despertar**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

COLERIDGE, S. T. **A balada do velho marinheiro**. Tradução e notas de Alípio Correia de Franca Neto. Edição bilíngue inglês – português. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

DYER, J. C. Gouvernail, Kate Chopin's Sensitive Bachelor. **The Southern Literary Journal**, Chapel Hill (NC), v.14, n.1, p.46-55, Fall 1981.

GILBERT, S. M. The second coming of Aphrodite: Kate Chopin's fantasy of desire. **The Kenyon Review** – New Series, Gambier (OH), v.5, n.3, p.42-66, Summer 1983.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **No man's land**. The place of the woman writer in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 1988. v.1: The war of the word.

_____. **No man's land**. The place of the woman writer in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 1989. v.2: Sexchanges.

_____. **No man's land**. The place of the woman writer in the Twentieth Century. New Haven; London: Yale University Press, 1994. v.3: Letters from the Front.

_____. **The madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

GUEIROS, N. Mistério do soneto shakespeariano. In: SHAKESPEARE, W. **30 sonetos**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.7-52.

ROSSI, A. D. Sob a égide de Afrodite: o espaço feminino em *O despertar*, de Kate Chopin?. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.199-215, jan.-jun. 2010.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

Recebido em 31/12/2012.

Aceito para publicação em 18/06/2013



DESUMANIZAÇÃO, DOUTRINAMENTO E ACEITAÇÃO: O DISCURSO CIENTÍFICO NA OBRA *NÃO ME ABANDONE JAMAIS*, DE KAZUO ISHIGURO

Fernanda Aquino SYLVESTRE*

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é traçar algumas considerações acerca do discurso científico na obra *Não me abandone jamais*, de Kazuo Ishiguro. O romance do autor japonês radicado na Inglaterra aborda os valores humanos e a mortalidade, em razão da clonagem, mote da narrativa. Pela voz de Kathy, narradora da obra, conhecemos a condição dos clones, condenados pelo pernicioso avanço da ciência a doar suas vidas para salvar os seres humanos. No romance, a separação dos clones do convívio social com os homens desumaniza-os, culminando na aceitação do destino fatal de cada um deles.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura inglesa contemporânea. Kazuo Ishiguro. Clonagem. Discurso científico.

Aparentemente, *Não me abandone jamais* (ISHIGURO, 2005) é uma obra literária sobre clones. No entanto, a narrativa que aborda a exploração da clonagem para fins de doação de órgãos e tecidos não pretende discutir cientificamente as consequências éticas e morais desse avanço da ciência. O romance de Ishiguro vai além da discussão científica e perpassa a história de vida dos clones, em especial Kathy, Ruth e Tommy, mostrando suas angústias e a incapacidade de questionarem as razões de servirem aos homens, por meio da doação de seus órgãos, até sucumbirem à morte. O escritor inglês humaniza o discurso científico valendo-se de uma narrativa aterradora, cheia de lacunas que aos poucos vão sendo preenchidas pelo leitor, mantendo o mistério que envolve a vida das três personagens mencionadas.

Pode-se ler a narrativa de Ishiguro, conforme atesta Lochner (2011, p.225), como uma crítica

[...] of the potentially pernicious influence of scientific discourse and the Enlightenment tradition on notions of the human within contemporary culture [...] Exploring love, friendship and community against a suggested background of biotechnology, Ishiguro posits the novel itself as a form of culture that can recuperate 'the human' from science's purely mechanistic and materialistic definitions.

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Núcleo de Línguas e Literaturas Estrangeiras. Uberlândia – MG – Brasil. 38408-144. fernandasyl@uol.com.br

O que assombra o leitor de *Não me abandone jamais* é a maneira como o autor lida com a clonagem, tornando-a uma prática socialmente aceitável na Inglaterra do final do século XX. Ishiguro descreve a vida dos clones, criados em escolas diferenciadas, longe do convívio com os humanos. Kathy, Tommy e Ruth vivem e estudam em Hailsham, um centro educacional com estrutura privilegiada, e acreditam que são especiais. Na verdade, o discurso da direção da escola e dos professores mascara a realidade que terão de enfrentar, convencendo-os de que suas atitudes como doadores são louváveis. Após terminarem os estudos, os clones passam a ter uma das seguintes funções: doadores ou cuidadores. Ruth e Tommy tornam-se, imediatamente ao deixarem a escola, doadores. Ruth morre após passar por duas cirurgias de retirada de órgãos. Tommy, por sua vez, suporta quatro intervenções cirúrgicas até completar, termo usado para nomear o fim de suas vidas, quando cumprem o dever da doação, motivo de serem trazidos à vida. Kathy atua como cuidadora, ou seja, assiste os que passam por doações, atuando como uma espécie de acompanhante dos doadores.

Para os clones como Ruth, Kathy e Tommy, morrer parece natural. Desde cedo foram informados sobre a função que desempenhariam no mundo, o que até lhes concedia certo orgulho. A escola onde viviam funcionava como um meio isolador, onde as crianças e jovens estudavam e passavam seus dias sem se dar conta de que nunca veriam o resultado de seus estudos. Aqueles que não suportavam a crueldade de manter a ilusão dos clones eram afastados, como ocorreu com Miss Lucy, uma professora humana, ao querer alertar os alunos sobre a possibilidade de escaparem da doação e viverem como seres humanos normais, conforme se pode observar no seguinte diálogo entre Kathy e Tommy:

Tommy, porém, ignorou o que eu dissera. “Tem mais uma coisa”, ele continuou. “Uma coisa que ela disse e que não consegui entender direito. Eu ia lhe perguntar a respeito. Ela disse que não estão nos esclarecendo o suficiente, uma coisa assim.”

“Esclarecendo o suficiente? Quer dizer que ela acha que a gente devia estudar ainda mais do que já estuda?”

“Não, não creio que ela estivesse falando nesse sentido. O que ela estava falando tinha a ver, você sabe, conosco. Com o que vai acontecer conosco um dia. Doações e essa coisa toda.”

“Mas nós fomos esclarecidos a respeito disso tudo”, falei. “O que será que ela quis dizer? Será que ela acha que há coisas que ainda não nos contaram?” (ISHIGURO, 2005, p.41).

A questão mais inquietante do romance é, consoante Lochner (2011, p.228), “*How the clones negotiate the terms of their foreclosed futures; this gives rise to a question never explicitly addressed: why do they never try to escape?*”

Nota-se a pouca criticidade dos clones, que chegam até a desconfiar de que algo lhes esteja sendo omitido, mas são incapazes de questionar sua condição, de se revoltarem, de fugirem, mesmo sabendo que os portões da escola estavam sempre abertos. A aceitação de suas condições se deve em parte por serem doutrinados a não se rebelarem; em parte pela falta de convivência com o mundo. Também lhes faltava determinação de negar as futuras doações, porque descobriam tarde demais como era o mundo fora dos portões da escola.

É interessante observar que os clones não se sentem amedrontados com a morte. Embora se saiba que foram doutrinados para aceitá-la, o medo de morrer é algo inerente ao ser humano, “à natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (DELUMEAU, 1989, p.19). A aceitação completa do medo por parte dos clones causa estranhamento no leitor. Algumas sociedades orientais festejam a morte de pessoas idosas, porque acreditam que já aproveitaram seu tempo na terra. Essa concepção está ligada a crenças religiosas que preconizam o ser humano como um visitante terreno que atinge a plenitude no plano espiritual. No caso dos clones, no entanto, é evidente que poderiam viver mais se suas vidas não fossem ceifadas. Além disso, a aceitação não está relacionada a nenhuma religião, mas ao fato de terem sido convencidos de que estão prestando um serviço à humanidade.

Nota-se, então, que Ishiguro não discute diretamente questões éticas em seu romance, mas elas perpassam toda a narrativa, causando incômodo no leitor, levado a problematizar o discurso científico em favor da clonagem como benefício para o ser humano. Pode-se pensar em diversos questionamentos éticos suscitados em *Não me abandone jamais*, entre eles o fato de os clones serem ou não humanos, terem ou não sentimentos, poderem saber de quem foram clonados, terem direito à educação, poderem se opor à doação. Questões como a aceitação da clonagem como algo digno e o comportamento da sociedade perante os clones também são indiretamente levantados pelo romance.

Quanto ao fato de os clones serem humanos, a narrativa não assume uma posição clara a esse respeito, porém sugere que o clone apresenta sentimentos. Miss Emily, diretora da escola, acredita em uma vida melhor para os alunos de Hailsham, no entanto não os incentiva a mudar, a fugir de seus destinos. Ao mesmo tempo que pretende educá-los, aceita a morte dos clones, o que invalidaria a educação como formação crítica, como forma de libertação.

Miss Emily e Madame (responsável pelo projeto de Hailsham) gostariam, como Lucy, que os clones fossem reconhecidos como humanos. No final do romance, Tommy e Kathy resolvem ir à casa de Miss Emily e Madame porque ouviram boatos sobre a possibilidade de adiar as doações. Apaixonados, gostariam de viver um pouco mais, antes de **completarem**. Ficam decepcionados quando descobrem

que não há concessões para os alunos da escola especial de Hailsham. Miss Emily resolve contar a eles sobre os projetos da ciência em relação aos clones e sobre a verdadeira importância das produções artísticas dos alunos. Tommy e Kathy tinham tomado consciência, tarde demais, da possibilidade de se recusarem a fazer doações e viverem como humanos. Esperava-se que se revoltassem com a notícia dada, todavia ambos se conformaram com a revelação, embora decepcionados, como previa Emily, responsável por acabar com a esperança dos dois, fato que, segundo ela, lhe causou remorso. Miss Emily conta a Tommy e Kathy as tentativas de, junto com Madame (Marie-Claude), tornar a vida dos alunos de Hailsham mais humanizada:

Quando a Marie-Claude e eu começamos, não havia estabelecimentos como Hailsham. Nós fomos um dos primeiros, junto com Glenmorgan House. Depois de alguns anos surgiu a fundação Saunders. Juntos nos tornamos um movimento pequeno, mas com voz ativa, que se opôs ao programa de doação na forma como estava sendo gerido. Mais importante ainda, demonstramos para o mundo que, quando criados em um ambiente humano e culto, os alunos podiam se tornar tão sensíveis e inteligentes quanto qualquer ser humano normal. Antes disso, todos os clones – ou alunos, como nós preferíamos chamá-los – existiam apenas para abastecer a ciência médica. Nos primeiros tempos, logo depois da guerra, isso era tudo que vocês representavam para a grande maioria. Objetos obscuros em tubos de ensaio (ISHIGURO, 2005, p. 312).

Madame tentou provar aos cientistas que eles eram dotados de sentimentos e, por isso, mereciam viver e não pagar com suas vidas a salvação de outras. Por isso, Hailsham desenvolvia um projeto com artes. Mensalmente Madame aparecia na escola para coletar os melhores trabalhos artísticos que fariam parte de sua galeria de arte. Na verdade, Madame desejava provar aos cientistas que se os clones eram capazes de revelar seu interior por meio da arte, isso significava que tinham sentimentos e, por esse motivo, tinham direito de optar pela não doação.

Embora Madame e Miss Emily desejassem um destino digno para os clones, apenas Lucy teve coragem de alertar os jovens sobre o futuro ao afirmar que não tinham entendido de fato o que ocorreria a eles em breve e que era preocupante o fato de se darem por satisfeitos com o pouco que lhes foi revelado. Durante uma de suas aulas, Lucy enfaticamente desabafa, antes de abandonar Hailsham:

Se vocês querem ter uma vida decente, então é preciso que saibam, e que saibam direitinho. Nenhum de vocês irá para os Estados Unidos, nenhum de vocês será ator de cinema. E nenhum de vocês irá trabalhar em supermercados, como ouvi alguns planejando outro dia. Suas vidas já foram mapeadas. Vocês se tornarão adultos e, antes de ficarem velhos, antes mesmo de entrarem na meia-idade, começarão a doar órgãos vitais. Foi para isso que todos vocês

foram criados. Vocês não são como atores que veem nos vídeos, não são nem mesmo como eu. Vocês foram trazidos a este mundo com um fim, e o futuro de vocês, de todos vocês, já está decidido [...] Se querem uma vida descente, é precisam que saibam quem são e o que os espera no futuro (ISHIGURO, 2005, p.102-3).

Lucy, embora rude, acreditou que poderia despertar a curiosidade dos alunos de Hailsham para uma vida mais digna, revelando que as doações não seriam fáceis e que as dificuldades pelas quais passariam lhes eram omitidas. Além disso, a professora mostra que não há qualquer esperança para os clones, se continuarem aceitando o discurso da ciência. Para eles não havia um futuro a escolher, nunca poderiam optar por uma profissão, casar, formar uma família. Eram uma produção genética, a cura para males como o câncer.

As palavras de Lucy mostram quão cruel a ciência pode ser, suscitando nos leitores o questionamento acerca da **humanidade** dos clones que possuem sentimentos e órgãos vitais como qualquer ser humano e são sacrificados friamente como se fossem apenas órgãos e tecidos produzidos em laboratório.

Emily tentara dar mais qualidade de vida aos clones, tratando-os como humanos, porém seu discurso permanece no campo dos desejos, já que não leva adiante a defesa deles. Como ela mesma relata,

Depois da guerra, no início dos anos 50, quando a ciência avançava muito rapidamente e as descobertas sucediam em ritmo vertiginoso, não sobrava muito tempo para fazer uma avaliação, para fazer as perguntas sensatas. De repente estavam lá [...] todas aquelas novas formas de cura para tantas doenças até então incuráveis. [...] durante muito tempo as pessoas preferiram acreditar que esses órgãos surgiram do nada. [...] Sim, havia debates. Mas até o cidadão comum se preocupar com... com os alunos, até chegar a considerar a forma como vocês eram criados, e se vocês deveriam realmente ser trazidos à luz, bem, até lá já era tarde demais. Não havia como reverter o processo (ISHIGURO, 2005, p.314).

Como se pode perceber, a ciência exerce papel predominante na Inglaterra dos anos 1950 descrita por Ishiguro. Como deixar de curar doenças como o câncer, as cardíacas e degenerativas? Os clones eram a grande descoberta científica. Todavia, a criação de uma vida justificava também o seu fim para salvar outra vida. Será que se pode considerar a vida de um clone menos importante do que a de um humano normal? Esse é um questionamento que permanece com o término do romance. Os limites da ciência parecem não casar com os da ética. Por isso, Harrison (2005), em artigo publicado no jornal *Guardian*, afirma que o romance de Ishiguro não trata apenas da clonagem, mas essencialmente do motivo pelo qual não se levanta um dia e se sai gritando pelas ruas, enfurecido, com a sensação de que as vidas das pessoas não são o que poderiam ter sido.

Na sociedade representada no romance de Ishiguro, a forma mecanicista de ver o mundo triunfa, já que o desconforto das pessoas em relação à existência dos clones é suplantado pelo medo de perder um ente querido. A própria Miss Emily relata que a população tentava não pensar nos clones e, quando pensava, considerava-os sub-humanos, mesmo sabendo que eram cópias genéticas idênticas aos humanos que os originaram. Segundo Lochner (2011, p.230-231), “*the clone’s otherness is situated purely in their scientific origin; they are beings that are created through artificial means and are therefore not considered human, but artefacts*”.

Ishiguro critica o discurso científico que tende a banalizar e racionalizar os valores humanos, desrespeitando a ética. O autor parece chamar a atenção de seu leitor para a necessidade de “salvar” o homem da ciência puramente mecanicista e materialista. *Não me abandone jamais* é uma obra irônica e paradoxal. Ao desumanizar os clones, Ishiguro, na verdade, deseja recuperar a humanidade dos que são considerados produtos da engenharia genética. O escritor vê a necessidade daqueles que são dominados pela ciência e seu discurso em favor da necessidade de sacrifícios pelo bem da humanidade vencerem a falta de autonomia e liberdade.

O discurso de Emily, embora acreditasse estar ajudando os alunos de Hailsahm, mostra que ela compartilhava as atitudes cruéis da sociedade em relação aos clones. Sua visão de bondade afastava-se muito do que se pode considerar humano. Ao contar a Tommy e Kathy o motivo pelo qual Hailsham fechou as portas, Emily assume uma postura ingênua e irônica, mesmo conhecendo todo o projeto de doação de órgãos e suas atrocidades. Emily revela que o escândalo Morningdale foi responsável pelo fim de Hailsham. O cientista de mesmo nome planejou oferecer às pessoas a possibilidade de gerar filhos com características apuradas, como inteligência superior e grande desempenho atlético. Ao descobrirem suas intenções, o trabalho do cientista foi interrompido, mas o medo das consequências da pesquisa de Morningdale permaneceu, atormentando a comunidade científica. Como afirmou Emily a Tommy e Kathy:

Uma coisa é criar alunos como vocês para o programa de doação. Mas uma geração de crianças criadas para tomar nosso lugar na sociedade? Crianças comprovadamente superiores a todos? Ah, não. Isso assustou as pessoas. Essa possibilidade foi rejeitada (ISHIGURO, 2005, p.316).

Emily acredita que ela foi de grande valia para o **desenvolvimento** de alunos como Tommy e Kathy e, ao ser questionada por esta sobre o paradeiro de Lucy, a professora que lhes revelara o futuro não promissor, Emily responde cinicamente:

Lucy Wainright? Ela foi importante para vocês? Perdoem-me, meus caros alunos, quase ia me esquecendo de novo. Ela não ficou conosco muito tempo, de modo que para nós foi apenas uma figura periférica dentro da memória de Hailsham. E não deixou recordações muito felizes. Mas entendo, vocês

estavam lá justamente durante aquele período... Riu consigo mesma e deu a impressão de estar se lembrando de algo (ISHIGURO, 2005, p.319).

Na verdade, Lucy provavelmente havia sido obrigada a deixar a escola para não incitar revolta ou suscitar questionamentos nos clones sobre suas condições de vida. Emily com certeza lembrava-se de Lucy como alguém que atrapalhara o bom andamento da escola, garantido por ela e Madame.

Madame ouve a conversa sobre Lucy e completa as considerações de Emily, concluindo que Lucy era uma boa moça, todavia preocupava-se em demasia com a necessidade de os alunos ficarem mais cientes do que teriam pela frente, de quem eram e para que serviriam. Emily e Madame acreditavam que Lucy estava enganada:

Lucy Wainright era uma idealista, não que haja qualquer coisa de errado em sê-lo. Mas não tinha um bom domínio das coisas práticas. Vejam só, nós fomos capazes de lhes dar certas coisas, coisas que ninguém poderá tirar, nem mesmo agora, e fomos capazes de dá-las sobretudo protegendo vocês. Hailsham não teria sido Hailsham se não tivéssemos feito isso. Muito bem, isso significou às vezes ter de esconder algumas verdades, ter de mentir. Sim, sob vários aspectos nós enganamos vocês. Imagino que vocês até possam dizer que foi isso. Mas nós os protegemos durante aqueles anos todos. E nós lhe demos uma infância. [...] Vocês não seriam quem são se não tivessem sido protegidos por nós. [...] Teriam dito que era tudo inútil e nós não encontraríamos argumentos para rebater (ISHIGURO, 2005, p.320).

Fica nítido, por meio das palavras de Madame, que ela e Emily ainda tentavam viver a ilusão de que realmente haviam sido úteis na vida dos alunos de Hailsham. Elas acreditavam que esconder o futuro dos clones era a melhor forma de garantir-lhes a felicidade pelo menos na infância. Essa possibilidade deveria até ser considerada, caso não houvesse um modo de tomarem consciência de que poderiam viver como seres humanos e se negarem à doação, já que não haviam pedido para nascer clones e não passavam de um brinquedo na mão dos cientistas e de pessoas como Emily e Madame, envolvidas no processo de doação de órgãos. Até que ponto se pode determinar a vida de alguém? Até que ponto a ciência pode escolher quem vive e quem morre? Além disso, o que importa investir na infância se já se sabe que o destino dos clones é morrer por volta dos trinta anos, quando começam as doações de órgãos? Esses e outros questionamentos fazem crer que Emily e Madame mostravam-se desapontadas com o que fizeram no passado, porém esse passado sempre as atormentará e, por isso, elas sempre buscarão desculpas na crença de que puderam contribuir com a educação de alunos como Ruth, Tommy e Kathy.

Lochner (2011, p.231) compara os clones de *Não me abandone jamais* com o monstro criado por Victor Frankenstein. Para o crítico, ambos estão confinados

a uma existência sombria e sem saída. A diferença entre ambos reside apenas no fato de o monstro se rebelar contra seu destino e buscar vingança e de os clones assumirem uma postura resignada, mesmo depois de saberem o que os espera no futuro. É interessante observar que o programa de doação parece não forçar os clones a serem doadores ou cuidadores ao longo de suas vidas. Eles apenas recebem uma carta do programa, quando estão prestes a tornar-se um deles.

O crítico ainda observa que

The clone's passivity can be explained only partially by their reification in a social system where they are literally sacrificed in the service of a medical science from which others will benefit. One of the arguments most often used against human cloning is that it will be detrimental to human dignity as an engine of individual empowerment, reinforcing individual autonomy and the right to self-determination (LOCHNER, 2011, p.231).

Sawyer (2011, p.238) considera a obra *Não me abandone jamais* como pertencente ao gênero *outsider science fiction*, definido por ele como aquele que descreve “*those novels that draw upon some of the themes, settings and imagery associated with the genre in order to explore issues more commonly associated with mainstream or literary fiction*”.

A obra de Ishiguro apresenta motes e ideais inerentes à ficção científica para produzir um efeito de estranhamento no leitor, uma das principais características do gênero. Conforme define Sodré (1978), “o romance de ficção científica (FC) é um tipo de narrativa que desenvolve uma suposição ou uma conjectura, comandadas pela razão tecnocientífica”. Em *Não me abandone jamais*, a presença da tecnociência é representada pela clonagem, porém, Sawyer (2011) não considera a obra como ficção científica, mas como *outsider science fiction* pelo fato de se tratar de um romance de um autor que não adere ao gênero, entretanto vale-se de motes e temas dessa literatura para transmitir suas ideias. É importante observar que a ficção científica se volta para fatos ligados ao futuro, enquanto a narrativa de Ishiguro aborda o passado recente.

Sawyer (2011) lembra que os clones não são tratados como humanos no romance em estudo e compara-os aos replicantes do romance *Do androids dream of electric sheep?*, de Philip K. Dick, adaptado para o cinema sob o título *Blade Runner*. Aos olhos de Sawyer (2011), Dick apresenta os replicantes (androides) de maneira mais humanizada do que Ishiguro:

By foregrounding empathy or kindness as the heart of the human, Dick offers a way out for distrust of otherness. This empathy, to Dick, is what separates humanity from the unfeeling androids. But for Dick, the human has little to do with physical form. The androids that Rick Deckard hunts down and retires

are physically indistinguishable from humans. He is more concerned with the capacity to see the other as part of a universal community. As Dick himself puts it: "A human been without the proper empathy or feeling is the same as an android built so as to lack it, either by design or mistake".

Sawyer (2011, p. 245) afirma que *Não me abandone jamais* funciona como *outsider science fiction* porque transforma seu mundo interno em uma metáfora do real. O mundo em que os personagens vivem é tão importante quanto eles. Além disso, o romance trata de mudanças, como a maioria das obras de ficção científica, embora não faça mais do que suspeitar delas.

O romance de Ishiguro pode ser considerado distópico já que ao abordar a clonagem, mesmo de maneira indireta, como mote da narrativa, mostra uma utopia negativa ao revelar a falta de perspectiva futura para os clones como Kathy e seus amigos. Além disso, o romance mostra a força do autoritarismo e a tecnologia como instrumento de controle. O romance aborda um falso otimismo com efeitos devastadores, conforme se pôde notar nas palavras de Madame, quando afirma que propiciou uma infância feliz aos alunos de Hailsham.

O escritor inglês, ao dar voz aos clones, mostrando a relação de amizade e companheirismo entre Tommy, Ruth e Kathy, busca entender o mundo e as pessoas e a habilidade de se prover consolo e senso de comunidade em um mundo absurdo que aceita as atrocidades promovidas pela ciência. A amizade e o companheirismo ficam bem evidentes em dois episódios relacionados a uma fita cassete de Kathy onde estava gravada sua música preferida *Não me abandone jamais*, da cantora Judy Bridgewater. Em um deles, Ruth compra uma fita de uma cantora qualquer para substituir a fita de Bridgewater perdida por Kathy. O gesto de Ruth mostra que, embora tenha suas diferenças com Kathy (como a disputa pelo amor de Tommy), ela se preocupa com a amiga. Kathy, por sua vez, fica agradecida com o gesto solidário, mas não se sente satisfeita com a substituição. O que atormentava Kathy era o valor afetivo da fita, que só é repostado quando Tommy encontra em uma loja de coisas antigas a canção de Bridgewater, que por muito tempo tentara comprar.

O apego de Kathy pela canção não residia apenas no gosto pela música, mas também no fato de Madame tê-la visto dançando em seu aposento ao som de *Não me abandone jamais*. Ao dançar, Kathy abraçava um travesseiro, acreditando que a música falava sobre uma mulher que não podia ter filhos, como ela. Madame se comove ao vê-la e Kathy resolve contar o episódio a Tommy. Ele conclui que a emoção de Madame estava relacionada ao fato de ela saber que clones não podem ter bebês. Mais tarde, Kathy tem a chance de perguntar a Madame o motivo de seu choro e se surpreende ao ouvir suas palavras:

Eu chorava por um motivo totalmente diferente. Quando a vi dançando aquele dia, enxerguei uma outra coisa. Enxerguei um novo mundo chegando muito rápido. Mais científico, mais eficiente, é verdade. Mais curas para as velhas doenças. Muito bem. Mas um mundo duro, um mundo cruel. E vi uma menina novinha, de olhos bem fechados, segurando no colo o mundo antigo e bom de antes, o mundo que ela sabia lá no fundo, que não poderia continuar existindo, e ela segurando esse mundo no colo e pedindo para ele não deixá-la partir. Foi isso que eu vi. Não era propriamente você, nem o que estava fazendo, o que eu enxerguei. Mas aquela cena me partiu o coração. Nunca mais esqueci (ISHIGURO, 2005, p.325-6).

Não me abandone jamais evoca uma mistura de medo e pena diante dos impasses terríveis mostrados no livro e promove o desejo de se reagir à injustiça em relação aos que não têm escolha. Ishiguro apresenta uma história alternativa de uma Inglaterra que poderia ter existido no final do século XX se os avanços científicos do país se voltassem mais para a biotecnologia, como acredita Adams (2005).

A obsessão pela ciência e seus avanços teve início com o Iluminismo europeu, iniciado no meio do século XVIII, que preconizava um ser humano estável, coerente, consciente, racional, autônomo e universal que conhecia a si mesmo e ao mundo, através da racionalidade colocada como a mais alta e única forma de desenvolvimento mental. O verdadeiro conhecimento era o científico que levava ao progresso, à perfeição. Todas as práticas humanas poderiam ser analisadas e melhoradas por meio dele.

Harvey (2001, p.23) afirma que

A ideia do iluminismo era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda humanidade ser reveladas.

Se, inicialmente, as ideias do Iluminismo eram otimistas porque se acreditava não somente no controle das forças naturais, como também na compreensão do mundo e do eu, no progresso moral, na justiça das instituições e até mesmo na felicidade do ser humano, no século XX, os ideais iluministas parecem ruir.

Bernstein (1985, p.5 apud HARVEY, 2001, p.25) chama a atenção, também, para o enfraquecimento dos ideais iluministas, ao retomar Max Weber, alegando que os pensadores iluministas defendiam ideais ironicamente ilusórios porque

vinculavam a liberdade humana ao desenvolvimento da razão e da ciência. Segundo Bernstein, “o desenvolvimento de ambas não leva à realização concreta da liberdade universal, mas à criação de uma jaula de ferro da racionalidade burocrática da qual não há como escapar” (apud HARVEY, 2001).

A presença dos campos de concentração, as consequências de duas guerras mundiais, a ameaça nuclear, a experiência de Hiroshima e Nagasaki fizeram que os ideais otimistas do Iluminismo enfraquecessem e ele foi condenado a voltar-se contra si mesmo. A suposta liberdade humana prometida pelos ideais iluministas transformou-se em um sistema de opressão universal em nome da idealidade da independência do homem, como mostra Ishiguro (2005) ao apresentar a vida dos clones em *Não me abandone jamais*.

Carroll (1993) afirma que o Iluminismo apresenta ideias restritas e ingênuas no que tange à motivação humana, à política e à sociedade, e deifica a razão a ponto de obscurecê-la, permitindo atrocidades como a clonagem. O século XX, de modo geral, assistiu ao impacto do desenvolvimento ilimitado da ciência no ser humano. A tecnologia passou a desumanizar o homem, substituindo-o, conforme mostra Ishiguro. Obviamente, o autor apresenta uma situação hipotética levada ao extremo, já que parece haver uma aceitação da clonagem por parte tanto dos clones, quanto dos humanos e é essa situação justamente que choca o leitor. Nesse sentido, pode-se até considerar que a narrativa apresenta um cunho fantástico por seu exagero, como ocorre nos contos de Rubem Fonseca, por exemplo, em que a brutalidade exacerbada torna o texto absurdo.

Segundo Lochner (2011, p.227-8). Ishiguro não

[...] demonize scientific creation; rather, the text critical focus emphasizes the naturalization of instrumentalist ways of seeing the world, its impact on social relations and on the very conceptions of what it means to be human. More critically, Ishiguro emphasizes the role of scientific discourse in the processes by which a culture, on the other hand, creates and sustains belief in itself, and, on the other, interpolates individuals as subjects in the domination ideology. Ishiguro maintains an unresolved tension between the clones' preternaturally calm resignation to their physical fate and their current desire to live.

Os ideais restritivos e mecanicistas que reduzem o homem a tecidos e órgãos são contrastados com valores humanos como o amor e amizade em *Não me abandone jamais*. De acordo com Groes e Lewis (2011, p.10), o sucesso de Ishiguro se deve ao seu comprometimento em entender o mundo e as pessoas, mas também a sua habilidade de “*provide consolation and a sense of community often seemingly lost in the contemporary, globalized world*”.

Dessa forma, pode-se considerar o romance de Ishiguro uma obra sobre oportunidades perdidas, memórias e mortalidade, que desloca o discurso científico de

seu ambiente abstrato para ressignificá-lo cultural e socialmente. Pela voz de Kathy, narradora da obra, conhecemos a condição dos clones, condenados pelo discurso pseudopositivo da ciência a terminarem seus dias resignadamente e de maneira desumanizada, já que são tratados como tecidos, partes de um corpo produzido em laboratório, que serão usados, paradoxalmente, para salvar vidas, mesmo que as deles sejam dissipadas.

SYLVESTRE, F. A. Dehumanization, indoctrination and acceptance: the scientific discourse in *Never let me go* by Kazuo Ishiguro. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.83-95, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this article is to outline some considerations about the scientific discourse in Kazuo Ishiguro's masterpiece Never let me go. The novel, written by the Japanese author, settled in England, discusses some human values and the mortality through cloning, the narrative motif. Through the voice of Kathy, the narrator of the book, we know the condition of the clones, condemned by the pernicious advancement of science to give their lives to save humans. In the novel, the separation of the clones from society dehumanizes them, culminating in the acceptance of their fatal destiny.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary English Literature. Kazuo Ishiguro. Cloning. Scientific discourse.*

Referências

ADAMS, T. For me England is a mythical place. **Observer**, London, 20 fevereiro 2005. Disponível em: <<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,1418284,00.html>>. Acesso em: 5 nov. 2012.

CARROL, J. **Humanism: the wreck of western culture**. London: Fontana Press, 1993.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GROES, S.; LEWIS, B. (Org.). **Kazuo Ishiguro new critical versions of the novels**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

HARRISON, J. M. Clone alone. **Guardian**, London, 26 fev. 2005, p.26.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

ISHIGURO, K. **Não me abandone jamais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOCHNER, L. This is what we're supposed to be doing, isn't it?: scientific discourse in Kazuo Ishiguro's *Never let me go*. In: GROES, S.; LEWIS, B. (Org.) ***Kazuo Ishiguro new critical versions of the novels***. London: Palgrave Macmillan, 2011. p.225-35.

SAWYER, A. Kazuo Ishiguro's *Never let me go* and outsider science fiction. In: GROES, S.; LEWIS, B. (Org.) ***Kazuo Ishiguro new critical versions of the novels***. London: Palgrave Macmillan, 2011. p.236-46.

SODRÉ, M. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

Recebido em 21/11/2012.

Aceito para publicação em 19/08/2013



SHALIMAR, THE EX-CENTRIC: RUSHDIE READS MILTON THROUGH DERRIDA

Luiz Fernando Ferreira SÁ*

■ **ABSTRACT:** There is a murder and the murderer is the ambassador's Kashmiri chauffeur and his name is Shalimar the Clown. How does this sweet-natured clown become a killer? With this overall plot in mind, the present essay articulates these ex-centric, unusual, and uncanny figurations in relation to John Milton's *Paradise Lost* with a view also to discussing Jacques Derrida's notion of *destinerrance* as a possible alternative to literary influence and as a further elaboration on intertextuality in general. The essay examines what sorts of religious, literary, philosophical, and/or mythical references appear throughout the novel and resonate to the epic poem. In brief, the clown turned murderer can and ought to be related to the Fall and its outcomes.

■ **KEYWORDS:** Rushdie. Intertextuality. Fiction. Influence.

There are various analytical means by which scholars and critics customarily discuss, explain, and evaluate literary works. Depending on the precise circumstances of author, culture, and the kind of work in focus, one critical approach may be more particularly relevant and valuable than others. I confess that my own predilections are quite definitely derridean and are in the area of what is commonly called post-structuralist criticism. I believe that however else one may wish to dissect, analyze or evaluate a work of literature, one must first understand it as enmeshed in its own history of be-coming, in its own non-essential singularity.¹ The work of literature in question is Salman Rushdie's 2005 novel *Shalimar the clown*.

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Pesquisador do CNPq. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901. saluiz@terra.com.br

¹ I refer here to Jacques Derrida's (1992, p.47) view of the institution called literature: "If there is no such thing as literature – i.e., self-identity of the literary thing – if what is announced or promised as literature never gives itself as such, that means, among other things, that a literature that talked only about literature or a work that was purely self-referential would immediately be annulled. You'll say that that's maybe what's happening. In which case it is this experience of the nothing-ing of nothing that interests our desire under the name of literature. Experience of Being, nothing less, nothing more, on the edge of metaphysics, literature perhaps stands on the edge of everything, almost beyond everything, including itself. It's the most interesting thing in the world, maybe more interesting than the world, and this is why, if it has no definition, what is heralded and refused under the name of literature cannot be identified with any other discourse."

In *The New Yorker* book review (2005) of Rushdie's novel, titled *Paradises lost*, John Updike stated: "James Joyce and T. S. Eliot established brainy allusions as part of modernity's literary texture, but at the risk of making the author's brain the most vital presence on the page". Following Updike's assessment of the novel, this essay elaborates on those brainy allusions carried out in (post-)modernity's literary texture by proposing, with the aid of Jacques Derrida's notion of "destinerrance", that John Milton's *Paradise Lost* haunts Rushdie's brain, so to speak, and becomes a vital presence in the narrative as the author sketches the ruination of two natural paradises, California and Kashmir. Alongside the paradises lost, the essay also tackles the issue of ex-centricity, of the uncanny and the unusual, in the literary, ethical, and political discourses that run through the novel in the figure of the "iron mullah", a zealot literally made of metal, and in his speech inculcating warrior zealotry, which runs counter anything the West supposedly calls civilization.²

Keeping in mind that literature is not self-identical, but very much dependent on acts of reading, I feel the need to contextualize not only Updike's assessment of *Shalimar the clown* but also the novel itself in terms of their critical history of be-coming. While many critics and reviewers have focused on the novel's thematic dimension, a number of literary readers, academic or not, have attempted to analyze the intertextual or structuralizing aspects of *Shalimar the clown*. The first case is true of Harveen Mann (2007), who believes Rushdie's *Shalimar* "continues to engage with some of the most controversial narrative terrain in contemporary times: the rise of religious fundamentalism, the despoiling of the 'Paradise' of Kashmir, the modern-day geopolitical role of the United States, the making of global terrorism, and the oftentimes contentious flattening of the world".³ Nona Walia (2005) also sees Rushdie's *Shalimar* as having been inspired by themes as diverse as "Indian mythology, Los Angeles fakery and Hindu culture". Laurence Phelan (2006) corroborates the critical faith in thematic preeminence by stating that

in *Shalimar the clown* [Rushdie] comes as close as he's likely to in his novels to confronting the spectre of fundamentalism and global terrorism head on. But it is as much a novel about family, art, Western culture, folklore, post-colonial Indian and Pakistani history and politics, and, more than anything else, Rushdie's own dazzling intellect and wordplay.⁴

² See also interviews with Rushdie (1999, 2001a, 2001b, 2001c, 2002a, 2002b) on the issue of fundamentalism and Islam prior to *Shalimar the clown*.

³ Similarly, Mishra (2005) and Foley (2008) suggest that Rushdie uses Kashmir as his backdrop to explore the dark roots of terrorism. The novel then would move "from the Holocaust in France, to the jihadi training camps in Kashmir and the secret wars of the American government, going through the dark areas of world history".

⁴ Other readings of Rushdie's *Shalimar the clown* include: Chaudhuri (2009), Zucker (2008), Walter (2005), Demanski (2005), Freeman (2005), Derbyshire (2006), and Donahue (2005): "there is an epic sweep to *Shalimar*. Its almost 400 dense pages explore important and compelling issues. Among them:

Many of the accounts that link Rushdie's novel to theme and face-value narrative plot are also concerned with issues appertaining to style, genre, and moral forthrightness.⁵ Thus for Jason Cowley (2005) Rushdie writes "in several

World War II in Europe, the tragic partition of the Indian subcontinent, the continuing strife between those two countries, the rise of Islamic fundamentalism, the fractured ties of affection between parents and children, the deadly effect that American power and influence has on the Third World. Rushdie proves himself to be a master of the global novel".

⁵ The following readers and critics of Rushdie's *Shalimar the clown* are also judicious about presenting the novel's complex dimensions. Daniel (2007): "A recognition of the central importance of Kashmir to the text ... helps to ground the fantasy in a socially-committed vision and deliver Rushdie from the charge that his text advocates an uncritically universalist and free-floating doctrine of the freedom of speech"; Martins (2010, p.59): "Shalimar has a sense of self that clashes with the accepted wisdom on the motivations of modern jihadis and terrorists, according to which they are stripped of volition by means of indoctrination and promises of rewards in heaven. Shalimar is working on a really earthly, clear-cut, personal mission and he is never made to sound clownish or brainless anywhere in the novel ... the book does not justify his venom but merely acknowledges it and tries to locate and name it"; Boyagoda (2005): "The novel strains to establish the valley's fall from paradise as due to the collective actions of cross-border militias, the Indian army, Pakistani intelligence operatives, a mullah literally made of iron, and a womanizing American ambassador. These dark powers collectively wreak their religious, political, and military havoc on an otherwise paradisiacal valley through their private involvements with Pachigam's main actors, whose latent desires for fame, power, and vengeance are stirred up and turned destructive, on themselves and each other"; Press (2005): "In [...] *Shalimar the clown*, the lost Eden is Kashmir, that landlocked sliver of loveliness caught in a bloody geopolitical tug-of-war between Pakistan and India in the aftermath of independence from Britain in 1947. Intertwined with an overripe love story is another tale altogether: the history of a country corroded and soured by sectarian struggle, deteriorating from a lively playground of legends and folk art into a breeding ground for terrorism"; Barbash (2005): "What distinguishes 'Shalimar' is his masterful and timely depiction of how closely aligned hatred and love can be, how both are animating forces, and how a desire for vengeance can be cultivated patiently, even reverently within a culture or an individual, making it all the more destructive and immutable"; Campbell (2006): "*Shalimar the clown* [...] began life as a procedural thriller, and the bones of an international tale of suspense remain discernable behind the familiar torrent of history, allegory and topsy-turvy realism"; Saadi (2005): "His prose, like Kashmir, is an exquisite, broken thing of pain and beauty. In an earthy, poetic Sufism, he captures perfectly the existential intimacies between lovers and between people, song, dance and land. Rushdie adroitly skewers political hypocrisy and directly challenges the "killing field" juggernaut of Indian state power. On the other side, the nightmarish golem of the "iron mullah", fattened on US-Pakistani state militarism, shifts the Kashmiri rebel consciousness from liberatory nationalism to jihadist apocalypse"; Ghanshyam (2008, p.83): "It is not only fundamentalism or extremism which proves to be detrimental for life and country; nationalism can also endanger life and freedom when taken in the stringent sense concerning itself only with selfish aim of possession and power. Bound in these twin chains, and individual loses all, identity, liberty and life. The furies unleashed by their combined powers create only havoc and destruction wherever they exist"; and Mullan (2005): "There has always been an odd innocence about Salman Rushdie's novels. His satire is obvious, his allusions are unrestrained; he revels in his digressions [...] His narrative voice allows for sarcastic interjection or delighted hyperbole. He does not flinch from telling rather than showing. He openly fashions his plots to accommodate the issues that he cares about".

different registers, [he] combines the wonder of fairy tale with the grittiness of hard, political realism; at times, especially in the long section recounting Max's wartime experiences, it reads as something close to reheated journalism". And according to Jason Charles (2005), "a subtler expression of the world's integrated condition, though, is Rushdie's literary dexterity, his ability to cast sections of this novel as different genres. Modern thriller, Ramayan epic, courtroom drama, slapstick comedy, wartime adventure, political satire, village legend – they're all blended here". Although varying greatly in tone and focus, Adam Kirsch's (2005) take on *Shalimar* revolves around "the novel's moral forthrightness [...] The only thing resembling an explanation for fanaticism, in 'Shalimar the clown,' is sexual frustration".

It is generally taken for granted that Rushdie establishes a dialogue with the literary tradition and with some specific authors. Cécile Leonard (2006), for instance, concocts her views on *Shalimar* by making reference also to the novels of V. S. Naipaul and concludes that both "offer ethical readings of terrorism and globalization. In particular, the narratives amount to constantly striving to bring the irrational back within the circle of reason [...] satirizing the ideological rhetoric of terrorists [...] and claiming the possibility of abode and belonging in a global world". The emphasis on literary tradition and on how Rushdie structures his novels in relation to specific authors of the Anglophone world can be perceived in Delia Falconer's (2005) assumptions about *Shalimar*:

Rushdie is addicted to complication. His writing, with its Scheherazade-like unspooling of stories within stories, has always homed in on the seismic ruptures that empires leave in their wake. This is *Romeo and Juliet* played out against the post-colonial history of Kashmir... [the novel's] thriller-ish opening and conclusion ... have a pared-down style reminiscent of DeLillo. Instead of storytelling itself, this time Rushdie appears to have chosen as his grand theme the intimacy of hate.

Another such view is shared by Theo Tait (2005), but now the stress falls on the degeneration of style and the exhaustion of structuring devices:

With time and overuse, artistic style degenerates into mannerism. This is especially true of magic realism [...] The other problem with the style is its tendency to degenerate into a cosy and narrowly illustrative form of fiction, full of operatic clichés: passionate lovers, wise old women, tyrannical patriarchs – a sort of politically correct fairytale. [...] Rushdie is partly labouring under the strong and difficult influence of Don DeLillo. He exhibits a DeLillo-ish concern with the limousine-borne power-brokers who shape our world, and the secret networks that underlie it. Like many of DeLillo's characters, Max is given to essayistic fugues on modern America, uttered in a spirit of "half-humorous perversity".

In spite of their somewhat diverging interpretations, what Leonard, Falconer, and Tait share is the assumption that Rushdie's *Shalimar* stems from literature's power in, or right to, being self-referential, but not in absolute terms.

Yet once more, what is announced or promised as literature never gives itself as such. Matt Thorne's (2005) argument rests in part on the failure to understand such deception and so he gauges the novel by using terms like authorial voice, displaced judgement, and final joke:

Given that Rushdie's authorial voice is so rich, and that he reveals his aesthetic interests in almost every sentence, it must be his deliberate decision to refrain from hinting which of his unsympathetic characters he stands closest behind. In denying the reader this knowledge, he turns his novel into a closed system [...] And in lieu of judgement, Rushdie's final, best (and very Nabokovian) joke seems to be that there is no better punishment for a multiple murderer driven by honour than to be the star of a novel written by an author who doesn't care for him.

So long as failure (in sympathizing with characters) is concerned, Joy Press (2005), another of Rushdie's readers, seem to be caught up in the meshes of what is announced and promised in *Shalimar* and not necessarily on what seems to be accomplished in the novel: "Rushdie's fiction holds up a warped mirror to real life, in all its absurdity and awfulness. *Shalimar the Clown* does that to some extent [...] Even more than usual, the characters seem allegorical, passion-play placeholders for the grand ideas and currents buffeting the world. The result is an honorable failure, a garbled book for garbled times". There is no denying that Rushdie's fiction is akin to the act of sifting – a separating out of very porous elements, a sorting out what is useful and valuable, a scattering of themes and devices on the fabric of his texts, or even, as I will show later on in this essay, a falling through –, but it is scarcely associated with the removal of impurities of any sort.

In order to continue with my inquiry it is necessary to examine how Updike sees the novel: "The plot of 'Shalimar the clown', beneath the tinsel and the outrage, the Hindu and Bollywood mythmaking, the jittery verbal razzmatazz, is as simple as a legend. It hinges on an impetuous vow". We go back again to the idea of literature being a promise, a kind of vow, that is marked by a passion, and, according to Derrida (1995, p.31),⁶ every passion is a critical position(ing). *Shalimar the clown* opens with an account of a murder. A former American ambassador to India has his throat knifed open on the door-step of his daughter's home in Los Angeles. The murderer is the ambassador's Kashmiri chauffeur and his name is Shalimar the clown. Shalimar's nemesis is Ophuls's daughter, India. India was the by-product of the short-lived romance between Max Ophuls and Shalimar's wife, Boonyi Kaul.

⁶ See also Derrida's *Passions*.

The most pressing aspect of Rushdie's novel is Shalimar himself: how does this sweet-natured clown become a killer? The metamorphosis occurs off-stage while the novel tells of Max's history and Boonyi's fall from grace. The plot is after all hinged on an impetuous vow, a vow that is marked by force and violence of movement and action. That is not of primary concern here since the point I am pursuing is to work out whether Milton's *Paradise lost* haunts Rushdie's brain in *Shalimar the clown* as a consequence to the multilayered and pluri-faceted allusions carried out in (post-)modernity's literary texture.

Herein lies the most problematic aspect of my working thesis in this essay: it is a haunting and it is marked by an absence more than an actual presence. Furthermore, Rushdie's (authorial) voice is shape-shifting:

Rushdie's own writing is populated by diverse voices. His heterogeneous influences range widely from writers like Kipling to Desani to Gabriel Garcia Marquez and Gunter Grass. There are, in fact, many Rushdies. Should we not be more discriminating when we treat that name as a fixed highway sign on a giant board saying "Bombay" or "London" or "New York"? [...]. [Rushdie] writes to reclaim what he has lost and one way to do this is to introduce his own creations into the momentous flux of the past (KUMAR, 2005).

Amitava Kumar serves me perfectly here, for heterogeneous influences and reclaiming losses are the issues under consideration. To view *Shalimar* in this way, I believe, is to recover and necessarily to redefine the connections between the epic and the novel not in terms of literary influence, but, as I will show, these connections need to be regarded in terms of *destinerrance*.

This term is used by the Franco-Algerian philosopher, Jacques Derrida (2005, p.89), in *Paper machine* and points to the untenable line of a possible decision to interpret the name, memory, tradition, and to the impossible decision of interpretation as a means of closure, fixity, exclusion. The term *destinerrance*, I now propose, comprises also the following notions: a set of texts supposedly fatal, linked by a burden, concocted by fate and pointing to an end whose design is incomplete; that which one inherits (critically), that which is transmitted in the name that becomes memory and this same memory becoming tradition (of a poetics); the texts that wander, err, follow different paths by chance and in an uncertain way. *Destinerrance*, as I now read it, unites under one heading destiny, inheritance, and errancy.

If Rushdie's fiction is akin to the act of sifting, a falling, as if through a sieve, Milton's *Paradise lost*, I now propose, is the text that works as the sieve. What the epic purported was to justify the ways of God to men, and on his way to doing so, Milton managed to tackle the existence of Good and Evil, the translating process after the Fall (the need to translate evil in terms of good),

and the possibility of being-at-home in the world. These three elements are also constituent parts of the overall scheme of Rushdie's *Shalimar the clown*: with the entrance of fundamentalism and zealotry in the multicultural, tolerant, paradisiacal Kashmir, the villagers were at a loss as how to translate this evil into the language of good. To make matters worse, powerful "demons" were at play: should Kashmiris side with India or Pakistan, or should Boonyi give vent to her need of autonomy and take Max Ophuls, recently appointed US ambassador to India and visitor to paradise (Kashmir), as lover, or should Shalimar feel resentful of Boonyi's breaking of her vow or should him lend his ear to the iron mullah and metamorphose into a terrorist cum cuckold? Adding to these rhetorical questions, one more crucial critical interrogation is at hand: "are we really to accept uncomplainingly the fact that everything Rushdie says here about the violence in Kashmir finds its apotheosis only in a bloody honor killing?" (KUMAR, 2005). The answer to the last question is "no" and the reason is to be found again in Milton's *Paradise lost* as sieve.

What I want to emphasize here is that Rushdie's *Shalimar* forges, simultaneously, continuities and discontinuities with *Paradise lost* and that both can be summed up under the notion of *destinerrance*. In the case above, we may think of textual errancy, that capacity every text has to circulate randomly, to plight as a mirror of our (authors' and readers') fickle state, and to reach our ears disjointed, surviving its journey only as brainy allusions which form part of (post-)modernity's literary texture. Again, it is Milton, in *Paradise lost*, who creates an epic that "looks upon biblical text as parallel rather than unique scripture; and his own writing, in exposing the sacred unverifiability of the Bible, associates itself with that eternally unfalsifiable state" (POOLE, 2005, p.194). "Thus, when challenging the principle 'man cannot win grace (because his fall was so cataclysmic)'" (POOLE, 2005, p.196) or man can win grace (and so his fall was not really a failure), Milton's *Paradise lost* shows us that there is not an easy answer to the idea of the fall.

When Rushdie, for instance, became interested in Milton and the paradises lost, he found that the unfalsifiable state could only be imagined in contemporaneity in the form of a novel, and a novel that could surely complicate further and further the reasons for, and consequences of, a fall. For this reason, to ask questions such as how Rushdie responds to the idea of a fall, be this fall related to Kashmir or Los Angeles, is to miss the point completely. Rushdie, as Milton before him, does not know the answer. In folding his action in *Shalimar the clown*, Rushdie invokes Milton, as well as Romeo and Juliet, Genesis, and the ancient Indian epic The Ramayana, with expected postmodern renovations. As Randy Boyagoda (2005) has put it, "more significantly, [the novel] opens onto a wider issue, addressing the difficulties of symmetry and asymmetry that come up when we try to comprehend

those distant, long-running problems whose convulsions can affect us with unprecedented immediacy” I believe Boyagoda refers here to the problems that accompany any idea of a fall.

Symmetry and asymmetry, in political and theological terms, haunt Rushdie’s mind and inform his novel in close proximity. The “destinerrant” text concerned with symmetry and asymmetry, before Rushdie’s *Shalimar*, is definitely Milton’s *Paradise lost*: Man was created (a)symmetrically perfect: “Sufficient to have stood, though free to fall” (MILTON, 1977, p.291). The creature was simultaneously balanced in proportion, corresponding to God’s perfection, but also showed the property of variance under change, the tendency to orient itself in space and to direct itself following the flow/flux of time. As Erik Spanberg (2005) curiously remarks, “*Shalimar the clown* isn’t a story. Rather, as the movie people describe such segments, it is back story. Rushdie’s cinematic tale begins where all movies begin: in Los Angeles”. Under this perspective, we may think of *Paradise lost* as the story of *Shalimar the clown* and the novel as the story that tells what led up to the main plot (as of a film). Again, we see Rushdie renovating the epic by scripting new roles to be played by new actors (we shall not forget that *Shalimar* is a tightrope-walking actor), we see him refurbishing the long poem with the post-modern focus on reeling time, we see him recreating the human experience of the “nothing-ing of nothing that interests our desire under the name of literature” (DERRIDA, 1992, p.47) without falling prey to essentialisms or moral judgements.

From the previous discussion, it is apparent that Rushdie’s fiction has nothing to do with the oddness of innocence, and much to do with ex-centricity. Also like Milton before him, Rushdie is unrestrained in his allusions and revels in digressions. The allusions and digressions serve him well: they place him out of the center, for there is not a center any longer, but simply uncanny central positions (and passions if we are to use a word dear to Derrida). His hyperbolic delight, again just like in Milton, can be seen to materialize in the novel as a zealot literally made of metal, an iron mullah. Such a cartoon figure is comparable to Milton’s Satan, the equivalent overstated character personifying evil for the seventeenth-century readers of the epic. If Milton was not being too harsh on his seventeenth-century readers, as I believe he was not taking the place of a puritan elect and preaching from high on the pulpit about matters of salvation, then Rushdie, Milton’s responsible heir in our contemporary world, is not writing self-help manuals for the bold, the powerful, and the posh. Also, Rushdie is not being too demanding on his readers when he asks them to follow him and appreciate what he does best: literature. The figure of the iron mullah in *Shalimar the clown*, like the Satan of *Paradise lost*, runs counter anything the West supposedly calls civilization. If we take, of course, civilization to mean the stage of cultural development at which writing and the keeping of written records is attained, then, just like literature (democracy included), they should

stand “on the edge of everything, almost beyond everything, including itself” (DERRIDA, 1992, p.47). Post-modern literature, and that is what Rushdie writes, accommodates to nothing and remains, (a)symmetrically, a promise.

SÁ, L. F. F. Shalimar, o ex-cêntrico: Rushdie lê Milton por meio de Derrida. **Itinerários**, Araraquara, n. 37, p.97-109, Jul./Dez., 2013.

■ **RESUMO:** *Há um assassinato e o assassino é o motorista do embaixador americano na Caxemira e o seu nome é Shalimar, o palhaço. Como pode um palhaço de natureza amena se tornar um assassino? Com esse enredo em mente, este artigo pretende elaborar tais figuras ex-cêntricas, inusuais e insólitas em relação ao poema épico de John Milton, O paraíso perdido, e com vistas a discutir a noção derridiana de destinerrância como uma possível alternativa à influência literária e como uma elaboração mais detalhada em torno da intertextualidade. Este artigo também examina quais tipos de referências religiosas, literárias, filosóficas e/ou míticas aparecem no romance e reverberam no poema épico. Em resumo, o palhaço assassino de Rushdie pode e deve ser relacionado à Queda e suas consequências.*

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Rushdie. Intertextualidade. Ficção. Influência.*

References

BACON, K. The limits of tolerance. **The Atlantic**, August 24, 2005. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/08/the-limits-of-tolerance/4265/>>. Acesso em: 19 abril 2011.

BARBASH, T. With a vengeance. **San Francisco Chronicle**, September, 11, 2005. Disponível em: <<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2005/09/11/RVGB0EH2E11.DTL.>> Acesso em: 19 abril 2011.

BOYAGODA, R. Does Rushdie matter? celebrity is the enemy of the artist. **The Magazine**, October, 31, 2005. Disponível em: <<http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/006/254jgycf.asp?nopager=1>>. Acesso em: 19 abril 2011.

CAMPBELL, J. A translated man. **The Guardian**, September, 30, 2006. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2006/sep/30/fiction.salmanrushdie>>. Acesso em: 19 abril 2011.

CHAKRAVARTI, D. **Salman Rushdie's Shalimar the clown**: a trilogy of innocence, betrayal, and new beginning. August, 2008. Disponível em: <<http://www.boloji.com/index.cfm?md=Content&sd=Articles&ArticleID=3640>>. Acesso em: 19 abril 2011.

CHARLES, R. Love under siege. **Washington Post**, September, 11, 2005. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/09/09/AR2005090901760.html?sub=AR>>. Acesso em: 19 abril 2011.

CHAUDHURI, S. Translating loss: place and language in Amitav Ghosh and Salman Rushdie. *Écrire L'Inde: romanciers et poètes contemporain*. **Études Anglaises**, n.3, 2009.

COWLEY, J. From here to Kashmir. **The Observer**, September, 11, 2005. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/11/fiction.salmanrushdie/print>>. Acesso em: 19 abril 2011.

DANIEL, R. Rushdie and the romantics: intertextual politics in Haroun and The Sea of Stories. **Ariel**, n.1, p.123-42, 2007.

DEMANSKI, L. Fears of a “clown”. **The Sun**, September, 11, 2005. Disponível em: <http://articles.baltimoresun.com/2005-09-11/entertainment/0509120292_1_shalimar-the-clown-salman-rushdie-hindu>. Acesso em: 19 abril 2011.

DERBYSHIRE, J. Salman Rushdie: interview. **Time Out London**, April, 6, 2006. Disponível em: <http://www.timeout.com/london/books/features/216/Salman_Rushdie-Interview.html>. Acesso em: 19 abril 2011.

DERRIDA, J. This strange institution called literature: interview. In: ATTRIDGE, D. (Ed.) **Jacques Derrida**: acts of literature. New York; London: Routledge, 1992. p.33-75.

_____. **On the name**. Stanford: Stanford University Press, 1995.

_____. **Paper machine**. Stanford: Stanford University Press, 2005.

DONAHUE, D. From Rushdie, tears and joys of a “clown”. **USA Today**, September, 5, 2005. Disponível em: <http://www.usatoday.com/life/books/reviews/2005-09-05-shalimar_x.htm>. Acesso em: 19 abril 2011.

FALCONER, D. The great unspooler. Romeo meets Juliet in “Kashmir”: “Shalimar the clown” by Salman Rushdie. **The Monthly**, November, 2005. Disponível em: <<http://www.themonthly.com.au/books-delia-falconer-great-unspooler-romeo-meets-juliet-kashmir-039shalimar-clown039-salman-rushdie->>>. Acesso em: 19 abril 2011.

FOLEY, D. **Salman Rushdie on terrorism and bloody Kashmir in Shalimar the clown**. September, 14, 2008. Disponível em: <<http://dylanmfoley.blogspot.com/2008/09/salman-rushdie-on-terrorism-and-bloody.html>>. Acesso em: 19 abril 2011.

FREEMAN, J. **The nerve interview**: Salman Rushdie. October, 3, 2005. Disponível em: <<http://www.nerve.com/content/the-nerve-interview-salman-rushdie>>. Acesso em: 19 abril 2011.

GHANSHYAM, G. A. Salman Rushdie's Shalimar the clown: a trilogy of innocence, betrayal and new beginning. **A spectrum of Indian English literature**. Punjab: JAPSS Press, 2009. p.79-85.

KIRSCH, A. Against purity. **The Sun**, September, 2, 2005. Disponível em: <<http://www.nysun.com/arts/against-purity/19510/>>. Acesso em: 19 abril 2011.

KUMAR, A. **Is Salman Rushdie god?** August, 6, 2005. Disponível em: <http://www.amitavakumar.com/?page_id=35>. Acesso em: 19 abril 2011.

LEONARD, C. Writing terrorism in a global age: Shalimar the clown and magic seeds. **The 14th International Triennial Conference of The Association for Commonwealth for Literature and Language Studies**. Vancouver, August, 2007.

MANN, H. Writing after September 11, 2001: Salman Rushdie's Step across this line and Shalimar the clown. **The 14th International Triennial Conference of The Association for Commonwealth for Literature and Language Studies**. Vancouver, August, 2007.

MARTINS, A. B. The origin of terror in Salman Rushdie's Shalimar the clown. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v.8, n.32, p.54-66, 2010.

MILTON, J. **Paradise Lost**. London: Penguin, 1977.

MISHRA, P. Massacre in arcadia. **The New York Review of Books**, October, 6, 2005. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2005/oct/06/massacre-in-arcadia/>>. Acesso em: 19 abril 2011.

MULLAN, J. The weight of history. **New Statesman**, September, 26, 2005. Disponível em: <<http://www.newstatesman.com/200509260045>>. Acesso em: 19 abril 2011.

PHELAN, L. Shalimar the clown, review. **The Independent**, October, 8, 2006. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/paperbacks-calcium-made-interestingbr-the-weight-of-numbersbrstrangeland-brthe-mechanics-institute-review-brthe-truth-with-jokes-brshalimar-the-clown-419227.html>>. Acesso em: 19 abril 2011.

POOLE, W. **Milton and the idea of the fall**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

PRESS, J. Tragic realism. **Village Voice**, August, 2, 2005. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/2005-08-02/books/tragic-realism/>>. Acesso em: 19 abril 2011.

RUSHDIE, S. Kashmir, the imperiled paradise. **New York Times**, June, 3, 1999.

_____. Fighting the forces of invisibility. **Washington Post**, October, 2, 2001a.

_____. Yes, this is about Islam. **New York Times**, November, 2, 2001b.

_____. A war that presents us all with a crisis of faith. **The Guardian**, November, 3, 2001c.

_____. America and anti-Americans. **New York Times**, February, 4, 2002a.

_____. The most dangerous place in the world. **New York Times**, May, 30, 2002b.

_____. **Shalimar the clown**. New York; London: Random House, 2005.

SAADI, S. Storm in the valley of death. **The Independent**, September, 9, 2005. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/shalimar-the-clown-by-salman-rushdie-506114.html>>. Acesso em: 19 abril 2011.

SPANBERG, E. From L. A. to Kashmir: a world gone mad. **The Christian Science Monitor**, September, 6, 2005. Disponível em: <<http://www.csmonitor.com/2005/0906/p13s01-bogn.html>>. Acesso em: 19 abril 2011.

TAIT, T. Flame-broiled whopper. **London Review of Books**, v.27, n.19, p.17-18, 2005.

THORNE, M. Noman – the name of a killer. **The Independent**, September, 4, 2005. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/shalimar-the-clown-by-salman-rushdie-505632.html>>. Acesso em: 19 abril 2011.

UPDIKE, J. Paradises lost. **New Yorker**, September 5, 2005. Disponível em: <http://www.newyorker.com/archive/2005/09/05/050905CRBO_BOOKS?PRINTABLE=TRUE>. Acesso em: 19 abril 2011.

WALIA, N. Our Sheikhspeare? **Times of India**, July, 8, 2005. Disponível em: <<http://timesofindia.indiatimes.com/articleshow/1165634.cms>>. Acesso em: 19 abril 2011.

WALTER, N. The children of paradise. **The Guardian**, September, 3, 2005. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/03/fiction.salmanrushdie/print>>. Acesso em: 19 abril 2011.

ZUCKER, D. J. Roth, Rushdie, and rage: religious reactions to Portnoy and The verses. **Journal of Ecumenical Studies**, Winter, 2008.

Recebido em 12/12/2012

Aceito para publicação em 27/07/2013



“THE MYSTERY OF MARIE ROGÊT” DE EDGAR ALLAN POE: LITERATURA E SOCIEDADE NOS ESTADOS UNIDOS DO SÉCULO XIX

Fabiana de Lacerda VILAÇO*

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é apresentar uma reflexão sobre “The mystery of Marie Rogêt” [“O mistério de Marie Rogêt”], o segundo conto de detetive do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), procurando evidenciar as contradições históricas sedimentadas em sua forma, especialmente aquelas relacionadas ao princípio do rigor formal, tão caro à obra do escritor, e à realização de tal princípio na forma desse conto específico e na sua representação no trabalho investigativo do detetive Dupin. O estudo desse conto é de interesse especial dentro da obra do escritor e do contexto da literatura produzida nos Estados Unidos em sua época, uma vez que representa uma inovação formal tanto em relação a obras de outros gêneros já existentes até então quanto em relação já ao primeiro conto de detetive escrito por Poe, “The murders in the rue Morgue” [“Os assassinatos na rua Morgue”]. É interessante também observar a permanência de diversos elementos característicos dessa forma em diversas manifestações artísticas até os dias de hoje, o que parece indicar também a permanência de importantes questões históricas surgidas naquele contexto histórico, de surgimento e desenvolvimento econômico e urbano nos Estados Unidos no século XIX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Conto de detetive. Edgar Allan Poe. Literatura. Sociedade. Estados Unidos

Em um exercício interpretativo que tenha como objeto de estudo uma obra de Edgar Allan Poe, o tema do rigor formal é praticamente inescapável. O escritor dedicou boa parte de sua produção a defender intensamente a importância de princípios que caracterizariam uma boa obra, inclusive criando conflitos entre ele e outros escritores seus contemporâneos. Na primeira metade do século XIX, a literatura norte-americana ainda dava seus primeiros passos, e um grande número de escritores, jornalistas, editores de periódicos literários e organizadores de coletâneas realizava esforços a fim de definir a literatura do país, com um interesse especial em destacar aquilo que ela tivesse de genuinamente americano, diferenciando-a da literatura produzida na Inglaterra e na Europa como um todo. Tendo produzido

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – fabianavilaco@usp.br

sua obra nesse importante período cultural dos Estados Unidos, Edgar Allan Poe participou de intensos debates sobre a literatura, inclusive criticando importantes nomes desse movimento e seus procedimentos, que ele muitas vezes julgou como desonestos, e em diversos artigos descreveu aquilo que acreditava ser uma boa obra literária.

Um dos princípios mais essenciais para Poe era a unidade de efeito e de sentido. Em uma resenha sobre o livro *Twice-told tales* de Nathaniel Hawthorne, Poe (1985a, p.572) afirma que “em toda a composição, não pode haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não seja o plano previamente estabelecido”.¹ No famoso artigo “A filosofia da composição”, Poe (1985a, p.13) muito enfaticamente defende que “nada é mais claro do que todo enredo, digno do nome, deve ser elaborado em função de seu fechamento antes que qualquer outra coisa seja tentada com a caneta”, e ainda compara a rigidez formal de uma obra à precisão de um problema matemático. Em resenha escrita sobre um poeta inglês, Poe (1985a, p.148) define enredo da seguinte maneira: “enredo, definido propriamente, é aquilo de que nenhuma parte pode ser deslocada sem arruinar o todo. Pode ser descrito como um edifício tão dependentemente construído que mudar a posição de um único tijolo é derrubar toda a estrutura”. Poderíamos citar ainda diversos outros trechos de artigos, resenhas e até mesmo cartas em que o escritor declara com ênfase semelhante à desses excertos a necessidade da atenção ao rigor formal em uma obra literária digna do nome.

A defesa desse tipo de concepção no campo da literatura já é bastante sintomática do tipo de contradição histórica com que o escritor estava lidando. Ao esforçar-se para atingir o máximo rigor formal, o artista revela uma busca por algo que não está dado na realidade e incorre em contradições que falam justamente dessa realidade. Segundo Adorno (2011, p.186), o conteúdo de uma obra é algo que não se separa da História, e está no que ela tem de mais metódico e dominado – e não na sua irracionalidade. O rigor formal guarda aquilo que a obra tem de mais enigmático.

É por isso que a ideia do rigor formal configura uma primeira questão que se impõe para a interpretação do conto que é objeto de estudo deste artigo. O rigor se manifesta, neste e nos outros contos de detetive de Poe, tanto no nível formal quanto no exercício do trabalho do personagem do detetive, ao menos como uma busca. No entanto, conforme será descrito e discutido mais adiante, esse importante personagem incorre, especialmente no conto estudado aqui, em contradições realmente sérias. É justamente na configuração dessas contradições – dissonâncias em diversos níveis de leitura – que se encontra um material importantíssimo para reflexão sobre esse conto. Ele inevitavelmente questiona a própria possibilidade

¹ As traduções de Poe são de minha autoria.

do rigor no trabalho do detetive, que seria o de atribuir um nexa a uma realidade fragmentada. Voltaremos a essa ideia mais adiante.

Conhecer a transgressão formal que tais contradições constituem é importante para a compreensão do sentido desse conto, e observar seu lugar dentro da obra de Edgar Allan Poe e de um quadro mais amplo da literatura produzida na época contribui decisivamente para isso. O primeiro conto de detetive de Poe, “The murders in the rue Morgue”, publicado em 1841, representava uma diferenciação em relação à forma do conto moderno, então já praticada por ele e por vários escritores seus contemporâneos e especialmente popular nos Estados Unidos – embora tal popularidade tenha se espalhado pelo mundo ainda no século XIX, nas obras de escritores como Charles Dickens, Anton Tchekhov e Guy de Maupassant, entre outros. A diferenciação representada pelo conto de detetive em relação a esse conto moderno se caracterizou especialmente devido à especificidade do personagem do detetive, então o primeiro da história, cuja função é ser o agente que atribui sentido a todos os elementos da narrativa, aparentemente desconexos, e expressar tal sentido na forma da solução de um mistério, de uma resposta a uma pergunta: quem é o assassino? Por isso, esse tipo de conto também se caracteriza pelo fato de que todo o enredo e demais elementos formais da narrativa se ligam à investigação do mistério a ser desvendado.

Por sua vez, o conto “The mystery of Marie Rogêt”, apenas o segundo do gênero, já apresenta uma diferenciação com relação ao primeiro que é central demais para ser ignorada, mesmo por um leitor ingênuo: a resposta ao mistério, que daria sentido a toda a narrativa, não é apresentada – o conto é interrompido em um momento da ação que antecede a apresentação da resposta. Considerando a expectativa gerada pelo próprio enredo em torno da solução, que não existe, e outras diferenças do ponto de vista formal, se afiguram também como questões de análise importantes o porquê e quais as consequências de tal diferenciação tão significativa em sua forma.

Observemos mais de perto a forma do conto e a configuração de tais questões de análise e das importantes contradições que têm impacto no sentido dessa obra.

“The mystery of Marie Rogêt” foi publicado pela primeira vez na revista nova-iorquina *Snowden’s Ladies’ Companion*, dividido em três partes, publicadas respectivamente em novembro e dezembro de 1842 e em fevereiro de 1843. A história se passa em Paris, assim como no conto anterior (“The murders in the rue Morgue”), e é narrado em primeira pessoa, por um narrador-personagem que nunca é nomeado e que é um amigo do detetive, o Chevalier C. Auguste Dupin, que o acompanha e também o ajuda na investigação do crime.

O conto narra a investigação da autoria do cruel assassinato de uma moça chamada Marie Rogêt, que trabalhava em uma perfumaria da cidade. Dupin recebe um convite de G., o chefe de polícia, para ajudar na investigação – convite esse

decorrente de seu sucesso no esclarecimento das mortes na rua Morgue. A princípio, Dupin recusa o pedido, mas muda de ideia diante de uma proposta feita por G., cuja natureza o narrador não chega a revelar. Esse amigo do detetive pesquisa uma grande quantidade de material jornalístico sobre o caso, o qual Dupin analisa detalhadamente no conto. A narrativa é interrompida quando Dupin afirma que já sabe como dar prosseguimento à investigação já realizada pela polícia e como solucionar o caso; porém, contrariando toda a expectativa criada pela narrativa, tal solução não é revelada. Depois disso, o conto se encerra com algumas considerações do narrador, de caráter teórico, acerca de relações entre o caso ali narrado e o caso de um assassinato real, em que a narrativa feita fora baseada, e acerca do Cálculo das Probabilidades e do engano das pessoas em geral ao buscarem a verdade em detalhes.

A partir desse breve comentário sobre o enredo do conto, ficam evidenciadas as questões interpretativas que mencionamos anteriormente. A primeira delas é sobre a própria forma do conto de detetive, que havia surgido recentemente. O esforço do conto de detetive, em certo nível de leitura, é a busca de estabelecer relações entre evidências que aparentemente não se relacionam, a fim de encontrar a solução para um mistério, que nesse caso, assim como no conto de 1841, é o mesmo: a identidade de um assassino. Conforme já mencionamos, em “The mystery of Marie Rogêt” a solução do mistério, a identidade do assassino, não é revelada – transgressão formal que é bastante significativa, se considerarmos que um efeito importante construído nesse conto é a tensão em torno de tal questão.

Há também outras transformações realizadas na forma do conto de detetive que se constituem em diversos problemas importantes para a análise de “The mystery of Marie Rogêt”. No primeiro conto de detetive de Poe, “The murders in the rue Morgue”, o raciocínio de Dupin, que mistura método e intuição, o leva a elaborar uma hipótese inesperada – a de que o assassino era um orangotango. Ainda que surpreendente, essa hipótese prova a eficácia do raciocínio de Dupin porque a solução do mistério é apresentada, e ela dá sentido e nexos a todas as evidências que ele levanta. Ou seja, embora seu processo investigativo o leve a suposições que parecem absurdas ou improváveis, a solução concilia as evidências apontadas e lhes dá sentido, resolvendo qualquer caráter contraditório que o processo de investigação pudesse ter. No entanto, em “The mystery of Marie Rogêt”, o raciocínio do detetive culmina com o levantamento de hipóteses cujo caráter contraditório chama a atenção, e contribui muito para isso o fato de que a solução do mistério, que poderia apaziguar tais contradições, não é apresentada.

A seguir, vamos focar em dois aspectos centrais, cuja relação contribui essencialmente para a construção das mencionadas contradições da narrativa: a leitura crítica dos jornais feita pelo detetive e sua própria reflexão sobre as hipotéticas explicações para o crime.

Quando Dupin aceita a tarefa de ajudar a polícia a solucionar o caso, pede ao amigo que pesquise o que foi publicado sobre o crime nos jornais da cidade. Uma longa parte do conto se ocupa da apresentação textual de trechos de diversos artigos, e dos comentários críticos feitos por Dupin após sua leitura, em conversa com o amigo. Nesses comentários, o detetive basicamente se ocupa de evidenciar os problemas na argumentação dos diversos diários, que claramente apresentavam hipóteses sobre o crime – Dupin chega a comentar a total falta de esforço de qualquer um desses jornais em retratar o crime de forma imparcial. Os principais problemas que ele encontra nas teses apresentadas pelos periódicos são brevemente descritos nos próximos parágrafos.

O jornal *L'Étoile* defende a tese de que o corpo que foi encontrado boiando no rio Sena e identificado como aquele de Marie na verdade não era dela; segundo o jornal, um corpo jogado na água afundaria, e só viria à superfície no mínimo seis dias depois; tendo sido encontrado apenas três dias depois do sumiço de Marie, aquele corpo, portanto, não poderia ser dela. Já segundo Dupin, o argumento do jornal é falacioso, porque nada garante que um cadáver precise de tantos dias para emergir e, portanto, aquele corpo poderia perfeitamente ser o da vítima.

O jornal *Le Moniteur*, ao tentar enfraquecer o argumento do *L'Étoile*, descreveu casos de corpos que foram jogados na água e emergiram em menos tempo do que o apontado por aquele jornal. Embora esteja de acordo com a hipótese do detetive, para ele esse procedimento do periódico é absolutamente ineficaz, já que apenas apresenta casos que podem constituir meras exceções à regra defendida pelo *L'Étoile*; ou seja, não apresenta nada que de fato ataque essa regra e a prove equivocada em si.

Dupin evidencia mais uma falácia no artigo do *L'Étoile*: para apoiar a própria argumentação, o jornal teria adulterado o conteúdo da fala do homem que identificou o corpo encontrado no rio. Segundo o jornal, M. Beauvais teria reconhecido o corpo com base em sua observação de que havia cabelo nos braços da vítima – o que seria uma evidência muito fraca. O que Dupin afirma sobre isso é que provavelmente M. Beauvais referiu-se a alguma peculiaridade desse cabelo: a cor, a quantidade, a forma, enfim, algo que caracterizasse aquele como o braço de Marie. E o jornal teria adulterado sua fala, simplificando-a, para parecer que o reconhecimento do cadáver poderia ser questionado.

Esse mesmo jornal afirma que os objetos e demais características em que se baseou Beauvais para identificar o corpo (roupa, sapato, flores no chapéu) são gerais demais, e por isso não são evidências suficientemente confiáveis. Contra isso, Dupin afirma que não é a presença de cada objeto individualmente que permitiu seu reconhecimento como sendo seguramente de Marie, mas a presença de todos ao mesmo tempo, o que os torna evidências suficientes.

O jornal *Le Commercial* afirma que teria sido impossível uma pessoa tão conhecida como Marie andar mais do que três quadras sem ser reconhecida por alguém, no dia do seu desaparecimento. Segundo Dupin, Marie poderia perfeitamente caminhar pela cidade sem encontrar nenhum conhecido; a falha do editor desse periódico foi basear-se na suposição equivocada de que os caminhos e a rotina de Marie seriam tão regulares quanto os seus e a quantidade de pessoas que a conheciam tão grande quanto a de pessoas que o conheciam.

Dupin conclui sua leitura dos jornais com uma observação bastante enfática: “Devemos recordar-nos de que, em geral, o objetivo de nossos jornais é antes criar uma sensação, lavar um tento, que favorecer a causa da verdade”² (POE, 1997, p.104). Ele ainda complementa dizendo que a ideia de criar uma sensação tem a ver com o objetivo final dos jornais, que é o de atrair mais leitores.

O diagnóstico expresso nessas palavras de Dupin é o da impossibilidade de narrar devido a uma transformação na experiência, a qual, por sua vez, é decorrente do avanço do modo de produção capitalista e de suas consequências. Esse é o fenômeno identificado por Walter Benjamin (2000a, p.107), no seu conhecido estudo sobre Charles Baudelaire, como “atrofia da experiência”, a qual se manifesta na transformação da forma de comunicação predominante ao longo da História: a substituição da narração pela informação e desta pela sensação. Em outro importante estudo, Benjamin explica que o que acontece na passagem de uma para a outra é um processo de gradual diminuição da relação entre o narrador e o fato narrado, o qual cada vez menos se integra à experiência de quem o conta. O acontecimento passa a não mais pertencer à experiência do narrador. Segundo Benjamin (2000b, p.204),

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.

A falta de integração do fato narrado na experiência do narrador leva a uma atrofia da própria narrativa, que se transforma em algo muito mais fugaz, que é a notícia; em “The mystery of Marie Rogêt”, além disso, a notícia vem mais em razão de criar uma sensação que pudesse manter os leitores interessados no caso do que propriamente de informar as pessoas. Isso explicaria, ao menos em parte, a grande quantidade de problemas na argumentação dos periódicos, a linguagem sensacionalista empregada e também o seu pouco esforço em aparentar imparcialidade.

Esse mesmo fato também tem impacto, como se pode esperar, na caracterização do tipo de experiência do próprio detetive. Ele não se envolve na investigação para

² “We should bear in mind that, in general, it is the object of our newspapers rather to create a sensation – to make a point – than to further the cause of truth” (POE, 1985b, p.321).

além do seu contato com os jornais. Ele não ouve o chefe de polícia G. quando esse o visita para pedir seu auxílio no caso, não interroga nenhuma testemunha do caso, e sequer visita a cena do crime – é interessante notar que em “The murders in the rue Morgue” Dupin vai ao local dos assassinatos, e tal visita é crucial para o desvendamento do caso. Essa diferença entre os modos de investigação em cada conto por si só já é índice de uma atrofiação da experiência do próprio detetive, já observável na comparação de um conto com o outro, o que marca profundamente sua caracterização como personagem da modernidade e, portanto, tão incapaz de atribuir sentido aos fragmentos da realidade quanto qualquer outro personagem do conto. Como se verá mais adiante, esse fato tem consequências importantes para a sua interpretação.

O esforço do detetive ao analisar os artigos dos periódicos, conforme tentamos apontar na exposição de sua leitura dos jornais, foi evidenciar as teses que eles defendiam e indicar o ponto fraco da argumentação de cada um deles. O principal problema, segundo Dupin, seria a intenção dos jornais de criar sensações, mais do que descrever a realidade. Após o levantamento e a avaliação do que tem sido discutido sobre o crime, Dupin parte para a elaboração de suas próprias hipóteses. Vejamos as principais ideias discutidas pelo personagem e o raciocínio que o levou a elas.

Dupin defende a tese de que o corpo encontrado no rio era de fato o de Marie, ao contrário do que afirma o jornal *L'Étoile*. Seu interesse na defesa dessa tese tem uma motivação especialmente significativa: segundo ele, se esse corpo não for o de Marie e ela ainda estiver viva – como o periódico afirma que ela pode estar –, Dupin perderia seu trabalho, pelo qual o chefe de polícia G. lhe havia prometido um tipo de recompensa. No conto, o personagem diz: “Portanto, para nosso próprio bem, se não para bem da justiça, é indispensável que nosso primeiro passo seja a determinação da identidade do cadáver com a Maria Rogêt desaparecida”³ (POE, 1997, p.104).

Para atacar a tese do *L'Étoile*, segundo a qual o corpo encontrado não poderia ser o de Marie, Dupin discute o tempo necessário para o corpo boiar, e afirma que isso poderia ter acontecido a qualquer momento após ter sido jogado na água, pois, segundo Dupin, ele não afundaria.

Sobre o envolvimento de M. Beauvais na investigação da polícia, o detetive supõe – fazendo uso de uma linguagem bastante enfática para isso – que ele tinha interesse em Marie e que ela lhe dera esperanças. Por isso, e também pela sua grande sentimentalidade, ele poderia ter tido algum comportamento que levou o jornal a suspeitar dele.

³ “For our own purpose, therefore, if not for the purpose of justice, it is indispensable that our first step should be the determination of the identity of the corpse with the Marie Rogêt who is missing” (POE, 1985b, p.321).

Baseado na leitura da notícia de um jornal que afirma que Marie já havia desaparecido uma vez, e que se sabia que, naquela ocasião, ela havia fugido com um oficial da marinha e uma semana depois retornado para casa, Dupin supõe que a vítima teria mais uma vez fugido com um homem, provavelmente com o mesmo. Para Dupin, essa hipótese é plausível justamente pelo fato de já ter acontecido antes.

Ao discutir a possível cena do crime, o detetive se esforça para provar duas coisas: que os objetos ali encontrados só foram jogados lá *a posteriori*, não tendo sido deixados acidentalmente após o crime; e que esse crime só poderia ter sido cometido por uma pessoa sozinha, e não por uma gangue. Ele afirma que um trapo amarrado ao cadáver necessariamente fora usado como uma alça, porque o peso do corpo era demais para o assassino e ele precisaria arrastá-lo.

Uma testemunha, chamada Madame Deluc, cujo depoimento também foi publicado nos jornais, declarou ter visto em seu estabelecimento – próximo à margem do rio onde fora encontrado o cadáver – uma jovem moça acompanhada de um rapaz de pele escura e que, após a saída desse casal, uma gangue teria ido até lá, bebido, comido, e saído sem pagar. Um tempo depois, ela teria ouvido um grito de mulher e, em seguida, teria visto aquela mesma gangue passando, às pressas, para atravessar o rio. Dupin considera que a pressa da gangue descrita por Mme. Deluc não tem nada a ver com a morte de Marie, tendo sido apenas coincidência. Certamente, o depoimento da Mme. Deluc não interessava à tese que ele pretendia defender, então ele o descarta como mera coincidência. Essa senhora também reconheceu os objetos encontrados na suposta cena do crime como os da moça que tinha estado em seu estabelecimento.

Sobre a forma como o corpo teria sido jogado no rio, Dupin defende que, “naturalmente”, Marie fora jogada de um barco no rio.

Essa breve exposição das principais hipóteses levantadas por Dupin e do seu raciocínio revela uma quantidade razoável de problemas em sua argumentação. O trabalho do detetive Dupin, ao longo de boa parte do conto, consiste em ler notícias dos jornais sobre o assassinato de Marie Rogêt e apontar contradições, falácias e demais pontos fracos na argumentação dos diversos artigos divulgados pela imprensa. No entanto, a partir do momento em que Dupin começa a apresentar suas próprias hipóteses sobre o que teria acontecido no dia do crime e sobre que caminhos a investigação deveria seguir, a argumentação do próprio detetive se desenvolve com base em uma quantidade absurda de contradições e falácias, em que ele faz uso de sua intuição, travestida de método, a fim de apontar as suposições que irão orientar sua própria investigação do caso. Suas hipóteses podem ser questionadas de diversas formas: o que garante que Marie, por ter fugido com um homem uma vez (se é que tal informação procede), teria feito o mesmo dessa vez? Por que o assassino (ou assassinos) teria necessariamente

precisado de uma alça para puxar o cadáver até o rio, em vez de carregá-lo nos braços? Com base em quê Dupin afirma que cadáveres jogados na água não afundam? E por que ele acha que Marie necessariamente teria sido jogada no rio de um barco? Por que ela não poderia ter sido deixada na margem do rio, e arrastada pela correnteza? Essas são apenas algumas das questões que se podem levantar contra as hipóteses do detetive.

O fato de que Dupin declara que vai seguir uma linha de raciocínio que parte de uma hipótese que lhe favorece materialmente – “para nosso próprio bem, se não para bem da justiça” (POE, 1997, p.104) – complica ainda mais o seu papel no conto. Com essa afirmação feita logo no início de seus comentários sobre os textos dos jornais, o detetive insinua que poderá forçar uma leitura das evidências levantadas para que elas sirvam à defesa de sua tese, o que já de saída dá um alerta sobre o fato de que sua argumentação, a partir de seus mínimos pressupostos, é passível de questionamentos.

Esse dado ganha em problematicidade quando, no fechamento da narrativa, em um breve comentário supostamente escrito pelos editores da revista, a narrativa da investigação é interrompida e o leitor é apenas informado de que o caso foi resolvido e a polícia cumpriu o acordo que havia sido feito com Dupin – sem chegar a revelar o nome do culpado com que tal investigação teria culminado. Soma-se a tudo isso a afirmação do narrador na conclusão do conto, em que ele diz que seu objetivo teria sido apenas falar sobre coincidências, e seus comentários, bastante equivocados, sobre o jogo de dados.

Com isso, é possível concluir que o detetive, personagem que tem o objetivo de atribuir sentido à realidade fragmentada e misteriosa – que ele alcança no primeiro conto em que o personagem aparece –, só consegue fazê-lo nesse segundo conto forjando hipóteses que não necessariamente são corretas. O erro que ele aponta no trabalho investigativo da polícia e nos relatos dos jornais ele mesmo também comete, e ainda, de certa forma, com um tipo de interesse bastante semelhante, que é o de obter algum tipo de vantagem, seja ela financeira ou de visibilidade.

Pode-se dizer que o que o conto chega a figurar é a impossibilidade de lidar com o mistério por meio de ideias que não incorram elas mesmas em incoerências. Os obstáculos que se colocam diante de quem se propõe à tarefa de explicar a realidade são de diversas ordens: interesse material, acesso precário às informações, a atrofia da experiência e ainda o apagamento da identidade do indivíduo misturado à multidão da cidade grande – este último sendo uma característica fundamental das condições históricas de surgimento do gênero segundo Walter Benjamin (2000b, p.41). Dessa forma, o que o conto “The mystery of Marie Rogêt” faz é reiterar a ininteligibilidade de um mistério central: o desconhecimento da própria realidade, ou seja, o mistério causado pela falta de compreensão sobre a sociedade e a História, no contexto específico do avanço do capitalismo e de suas consequências, como a

urbanidade, a multidão, o individualismo, a crescente alienação do homem diante de seu trabalho e de toda a realidade à sua volta.

O conteúdo desse conto de detetive, surgido em um importante período de expansão econômica dos Estados Unidos, é intrinsecamente ligado ao seu questionamento sobre as reais possibilidades da busca de sentido na sociedade moderna que se desenvolvia no século XIX nos Estados Unidos, com consequências cujo impacto perdura até hoje. O segundo conto de detetive de Edgar Allan Poe evidencia, mais do que o primeiro, as contradições intrínsecas à própria proposta da narrativa. Elucidar um mistério, no interior de uma sociedade em que tanto a cidade quanto os bosques em volta dela se constituem como ambientes perigosos e inóspitos, em que os jornais produzem mais sensações do que informações, e em que não se tem acesso ao todo dos processos de produção de sentido – todas essas circunstâncias recentemente surgidas na experiência da urbanidade no século XIX, retratadas nesse conto e de grande relevância para a sua forma –, não parece ser uma tarefa possível.

Nesse mundo em que o fato narrado não pertence à experiência do narrador – ou seja, em que não há uma relação intrínseca entre quem narra e o que é narrado –, a verdade não pode ser abarcada em sua totalidade. Em “The mystery of Marie Rogêt”, a única forma pela qual o detetive parece encontrar uma possibilidade de devolver a ordem à realidade fragmentada e sem sentido é forçando a criação desse sentido, levantando hipóteses que não necessariamente se sustentam. O fato de a solução não ser apresentada enfatiza ainda mais esse processo de forjar explicações, uma vez que tal solução poderia conciliar discordâncias estabelecendo nexos entre as evidências. Sem a solução, tais evidências permanecem soltas, desconexas, e as hipóteses do detetive, sem solidez. E seu esforço em estabelecer tal ordem não é justificado, no conto, pelo desejo de justiça, pois esse não é declarado pelo personagem como hierarquicamente superior ao seu interesse material.

Ainda há questões muito importantes sobre “The mystery of Marie Rogêt” que merecem ser abordadas em estudos posteriores, como a importância dos jogos neste e nos outros contos do gênero, o papel dos modos de divulgação de notícia e da transformação da experiência na forma desses contos, bem como outras diferenças formais entre os três contos que possivelmente indicam transformações no gênero que dão respostas diferentes e interessantíssimas às contradições sócio-históricas que figuram.

Além disso, um trabalho que se ocupe de estudar um objeto dessa natureza assume também a necessidade de uma reflexão sobre a permanência de diversos elementos formais característicos da história de detetive até os tempos atuais, especialmente no cinema e não só nos Estados Unidos. É possível que tal permanência se explique em parte pela persistência da relação do homem com a sociedade como algo desconhecido e incognoscível. Por outro lado, as profundas transformações por

que passou essa forma – como a transposição para outras mídias, como o cinema, o uso de outros materiais, a inclusão de elementos de enredo como o romance, a violência, a aventura, entre outros – revelam que houve mudanças importantes e profundas no teor de verdade das obras desse gênero e, provavelmente, nas próprias questões históricas com as quais elas lidam. Embora o gênero possa ter declinado, se considerarmos que ele não se realiza mais hoje na forma como Poe preconizou, alguns de seus elementos formais distintivos se perpetuam, demonstrando assim o movimento dialético da mudança na arte e sua historicidade.

VILAÇO, F. de L. “The mystery of Marie Rogêt” by Edgar Allan Poe: literature and society in the United States in the 19th century. *Itinerários*, Araraquara, n.37, p.111-122, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The objective of this article is to present a reflection about “The Mystery of Marie Rogêt”, the second detective story written by the North-American writer Edgar Allan Poe (1809-1849), aiming at revealing the historical contradictions represented in its form, especially in relation to the formal rigor principle, so important in the writer’s work, and its execution in this specific short story and in the investigation carried out by the detective Dupin. The study of this story is especially important in the context of the author’s works and of the other literary works then produced, once it represents a formal innovation both in relation to works of other existing genres and in relation to the first detective story written by Poe, “The Murders in the rue Morgue”. It is also interesting to notice the permanence of several elements peculiar to this form in several other artistic manifestations nowadays, which also indicates the permanence of important historical questions raised in that historical context of economic and urban growth in the United States in the 19th century.*

■ **KEYWORDS:** *Detective story. Edgar Allan Poe. Literature. Society. United States.*

Referências

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas v. III. São Paulo: Brasiliense, 2000a.

_____. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas v. I. São Paulo: Brasiliense, 2000b. p.197-221.

POE, E. A. **Essays and reviews**. New York: Library of America, 1985a.

_____. The mystery of Marie Rogêt. In: _____. **Selected works**. New York: Gramercy Books, 1985b. p.311-44.

_____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução e organização de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Recebido em 29/12/2012

Aceito para publicação em 02/08/2013



SERVING TWO MASTERS. OR THE DIALECTICS OF ROMANTIC VICTORIAN LITERATURE

Sandra MAGGIO*

Valter Henrique FRITSCH**

- **ABSTRACT:** The aim of this work is to investigate the strategies used by Charlotte Brontë, in the novel *Jane Eyre*, so as to solve the protagonist's dilemma of choosing between what she considers to be morally right, or to follow her intuition and her heart. This impasse is referred to, here, as the "Victorian Predicament," the clash between two conflicting aspects of Victorianism. On the one hand, there is the rigid code of morality, represented by the Evangelical Movement, proposing an ideal of respectability suitable for the new emerging middle classes. On the other hand, we have the influence of the Romantic Movement, which poses a new ethics and a new aesthetics. The idea suggested is that the use of symbolic imagery solves this difficulty of coping with the simultaneous commitments to morality and passion, and forges the style characterized by the use of poetic prose that is the mark of Brontë's writing.
- **KEYWORDS:** Charlotte Brontë. *Jane Eyre*. Victorianism. Victorian Literature. Evangelicalism.

"No man can serve two masters: for either he will hate the one, and love the other; or else he will hold to the one, and despise the other. Ye cannot serve God and mammon."

(MATTHEW 6,24, *The Authorized King James Bible*, 2000)

We might as well start with two simple statements: *Jane Eyre* is a Romantic novel; and *Jane Eyre* is a Victorian novel. Straightforward as this may seem, these are nonetheless contradictory assertions, both formally and philosophically. A good way to deal with antithetical premises is by using a dialectical formula. Thesis: consider the Romantic ethos; Antithesis: consider the Victorian ethos. What might the Synthesis to such conflicting agendas be? This is the answer we pursue in this

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Departamento de Línguas Modernas – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil. 91540-000 – maggio@cpovo.net

** UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. PPG Letras – Doutorado em Literaturas Estrangeiras Modernas – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil. 91540-000 – valter.fritsch@yahoo.com.br

work, as we examine Jane Eyre's and Charlotte Brontë's strategies to serve two demanding masters, Desire and Duty.

Thesis: *Jane Eyre* is a romantic construct

The major impediment to this assertion relates to terminology. If we refer to any standard textbook in the English tradition, we will see that the practice is to rank authors according to chronological patterns that can be presented either according to the centuries in which they lived (18th Century Literature, 19th Century Literature, etc.), or under the effigy of an important personality (The Age of Chaucer, The Age of Dryden, The Elizabethan Age). "Victorian Literature" is one of those labels, and it embraces every author published during the 64-year reign of Queen Alexandrina Victoria (1837 to 1901). *Jane Eyre*, published in 1847, is therefore a Victorian construct, not only according to this convention, but because it is altogether Victorian in spirit, in the sense that it reflects the socio-historical-cultural standards of that age. As for the expression "Romantic Literature", it coincides with the label chosen to designate the literary production of the 19th Century that precedes the ascension of Queen Victoria. This honour is understandably granted as a tribute to the great English Romantic poets Shelley, Byron, Keats, and their predecessors Blake, Wordsworth and Coleridge. Despite that, the designation is problematic when we think of pre-Victorian prose productions. Because of the dates of their publications, the two British novelists usually ranked in anthologies as the great names in the Romantic Period (1800-1836) are Walter Scott and Jane Austen. The first remarkable thing about that fact is the omission of a third name, that of Mary Shelley, arguably the only great prose of the really romantic author of the period – if by the word "romantic" we imply the same characteristics we find in the art of Byron or Shelley. The two reasons for this omission are probably the facts that she writes Gothic literature – which at the time was not considered art – and that she lived so close to her companion Percy Bysshe Shelley that his aura made hers invisible. The reason why Sir Walter Scott's fiction is named Romantic is that his stories beckon to **Romance** in another meaning of the term, in the sense of chivalric literature, the historical or heroic narratives we have in the Arthurian legends, for instance. As to Jane Austen, she is probably labelled romantic because several elements – which will be, decades later, associated with the Romantic Movement – can already be identified in her novels. But Austen is, ultimately, a neoclassical author, a transitional author. This is easily seen if we consider the two sisters, Elinor and Marianne, in *Sense and sensibility*. No matter how lovely Marianne is, and admirable for her energy, the narrative point of view openly sides with Elinor, the practical, rational, well-balanced protagonist. In this sense, Austen is like Goethe – who, curiously, is ranked as Romantic in Brazil, and as Neoclassical in Germany.

This being said, our proposition here is that, technically contradictory as this statement may sound, *Jane Eyre* is concurrently a Romantic and a Victorian construct. In spite of being written after the official Romantic Period ranked in the chronology of English anthologies, the novel is romantic as it relates to the influence of the Romantic Poets (especially Byron); to the innovative use of poetic prose; to the wider space granted to the fantastic, to imagination, to the expression of feeling in its own right. Saying that the novels written by the Brontës cannot be called Romantic because they are Victorian – whereas Jane Austen’s must, because they are pre-Victorian – equals saying that Mr Darcy is more impassionate than Heathcliff, or that Elizabeth Bennet is more obsessive than Cathy Earnshaw. Consequently, we propose a new literary category to be considered for the sake of this essay, the Romantic Victorian novel.

In her classical Introduction to the 1966 Penguin Edition of *Jane Eyre*, Q. D. Leavis attributes to the three sisters the creation of a new, looser, more subjective, style of writing narrative prose,

Obviously, in those two-hourly walks that the Brontë sisters took every night round the parlour table, ‘like restless wild animals’, while they discussed their plans and projects, a revolutionary theory of what a novel should be and could do had been arrived at by the authors of *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*. We may guess that it was the experience of the poetry of the Romantics and Shakespearian tragedy that had enlarged for them the idea of the novelist’s function. [...] Charlotte and Emily were evidently united in their determination not to write novels which give merely a surface imitation of life (‘more real than true’) nor to be satisfied with studying people in their social and intellectual character. They aimed at achieving through prose fiction something as serious, vital and significant as the work of their favourite poets, which should voice the tragic experience of life, be true to the experience of the whole woman, and convey a sense of life’s springs and undercurrents. To envisage such a possibility for the novel was at that date a critical achievement of the first order; to succeed, however unequally, in carrying it out was surely proof of great creative genius. In order to be great art their novels, those girls realized, must include ‘poetry’, necessarily employing a poetic method and evolving new prose techniques. This effort in due course led to the novel’s becoming the major art form of the nineteenth century (LEAVIS, 1985, p. 11).

Although Charlotte Brontë’s novels have always been well received both by her contemporary critics and reading public, there were frequent complaints about the “indecorous intensity of feeling” (MARTINEAU, 1853). With the good intention of helping this new writer to improve her style, literary critic G. E. Lewes (1995) advised her to restrain the use of emotion and correct her shortcomings by studying Jane Austen’s novels. After reading *Pride and prejudice*, Brontë conclude that what she found there did not fit into her literary project. An interesting exchange

of letters followed, which can be seen as a relevant documentation of Brontë's romantic aesthetics.

Why do you like Miss Austen so very much? I am puzzled on that point. [...] I had not seen *Pride and Prejudice* till I read that sentence of yours, and then I got the book. And what did I find? An accurate, daguerreotyped portrait of a commonplace face! a carefully-fenced, highly cultivated garden, with neat borders and delicate flowers; but no glance of a bright physiognomy, no open country, no fresh air, no blue hill, no bonny beck (BRONTË, 1948a).

In his reply, Lewes reminds Brontë that Jane Austen is a **novelist**, not a poet, and that her merit lies in the fact that she is “one of the greatest artists, one of the greatest painters of human character” that ever lived (LEWES, 1984, p.241). But Brontë sees things differently. In her next letter she asks, “Can there be a great artist without poetry? [...] Miss Austen being, as you say, without “sentiment,” without **poetry**, maybe **is** sensible, real (more **real** than **true**), but she cannot be great” (BRONTË, 1984b).

This difference between Lewes' and Brontë's perceptions about quality in a work of art, besides representing the sort of critical debate carried on at the time, reveals that both of them are making the same mistake. Lewes is unfair to Brontë, and Brontë is unfair to Austen, because they tend to apply to the authors parameters that do not relate to what they are doing. Lewes blames Brontë for not being Neoclassical, and Brontë blames Austen for not being Romantic. Perhaps they should better adopt A. W. Schlegel's concept of Perspectivism, with the premise that “each work of art must be considered from its own point of view” (SCHLEGEL, 1955, p.51). Brontë's discrimination of Austen is excusable if we consider that she is defending herself against a charge for doing what she considers her responsibility to do: to bring emotion and poetic imagery into the narrative text. Brontë's attitude becomes even more understandable if we observe that Lewes is not the first reviewer to disapprove of a style which was the subject of much dissension.

Although the agenda of the Romantic Movement can be very clear-cut for us nowadays, it is pertinent to observe that it is only after the death of the Brontës that literary critics will coin the expression “The Romantic School”. Byron himself lived and died uninformed of the fact that he was the leader of a literary movement, although he is certainly aware of the aesthetic ideas current in his time, having read Mme de Staël's *De l'Allemagne*, and A. W. Schlegel's *Lectures*. To Byron (controversial as always), the great English poet was Alexander Pope “the moral poet of all civilization, and should be the national poet of mankind” (BYRON, 1901, p.164). Byron also suspects that “We are upon a wrong revolutionary poetic system or systems, not worth a damn in itself [...] I have been amongst the builders of this Babel, [...] and I am ashamed of it” (BYRON, 1901, p.165).

The romantic traits in *Jane Eyre* are easily identified in the light of the structural parameters that we have today – which did not exist in Brontë’s time: the personal confessional tone provided by the first person narrator; the emotional division of characters in the novel, where those who support the protagonist’s views are right and those who don’t are wrong. Miss Blanche Ingram, for instance, is criticised for her interest in marrying Rochester for his fortune; whereas he is seen as a victim when he is constrained by his family to travel to the West Indies to marry a rich heiress he does not even know. Other strong romantic traits come in the Gothic structure of the novel, and in the way all elements in the narrative – the seasons of the year, the aspects of light and shade related to Thornfield mansion, the movements of the creature locked in the attic – respond to the emotional and psychological needs of the protagonist.

Easy as it may seem for us to identify such traces nowadays, Brontë did not have the map of what she was doing when she did it. She was immersed in the notions respecting literature that prevailed in her time, a time when **a good character** meant a character who was morally good, a character who possessed a good character. The aesthetic value of a work was ranked below its moral worth. Apparently, Brontë accepted those rules. This can be felt in the letter she writes to her editor, where she declares that “if what an author writes does no good to the reader, he feels he has missed his aim, wasted, in a great measure, his time and labour” (BRONTË, 1995).

In the well-known “Editor’s Preface to the 1850 New Edition of *Wuthering heights*”, (BRONTË, 2003, p.313-317) however, the romantic undercurrent rises unexpectedly in another of those statements that can be taken as an artistic manifesto. After trying without success to find some traces of moral goodness in Heathcliff, Brontë asserts his incontestable greatness on an aesthetic basis. After doing this, she produces her own statement about the creative act,

The writer who possesses the creative gift owns something of which he is not always master – something that at times strangely wills and works for itself. [...] Be the work grim or glorious, dread or divine, you have little choice left but quiescent adoption. As for you, the nominal artist – your share in it has been to work passively under dictates you neither delivered nor could question. [...] If the result be attractive, the world will praise you, who little deserve the praise; if it be repulsive, the same world will blame you, who almost as little deserve blame (BRONTË, 2003, p.316).

The great distance between the things Charlotte Brontë believes as a person and her attitude as an author is typical of her “schizophrenic” times. Even if unconsciously, Brontë’s ambivalent movement is subtle and dexterous: she starts by taking the Victorian ideal of a “good character” for granted: “Whether it is right or advisable to create things like Heathcliff, I do not know: I hardly think it is”

(BRONTË, 2003, p.316). After publicly acknowledging this fact, she strategically introduces her convictions concerning the commitment of the artist. What, in personal terms, might be taken as confusion and inconsistency, is now raised into the realm of artistic representation.

Antithesis: *Jane Eyre* is a Victorian construct

Victorians were fascinated with discussing religious issues, which were considered interesting, intellectual, and – most of all – fashionable. We can feel how proudly Brontë fills *Jane Eyre* with religious allusions and quotations from the Bible, and what strong opinions she has about the different branches of the Dissent Movement. Historian George Macaulay Trevelyan (1985, p.449) says that “the whole period was marked by interest in religious questions and was deeply influenced by seriousness of thought and self-discipline of character, an outcome of the Puritan ethos”. And literary critic Walter Allen (1980) attributes this Puritan ethos to the rise of the new working classes and the impact of the freshly developed concept of **Respectability**. According to Allen, until the end of the eighteenth-century, a “respectable person” was a person of good or fair social standing, who also possessed a reputation for an ascertained set of moral attributes. With the growth of the Evangelical Movement, with its emphasis on respectability, the concept widened to include anyone considered “decent”, that is, bearing an honest behaviour and clean habits, irrespective of social position.

The general acceptance of the idea of respectability by the Victorians marks the importance of this new middle-classed notion that “to be respectable is to be at once orthodox and fashionable” (ALLEN, 1980, p.145). In *Jane Eyre*, St. John Rivers and his sisters embody such qualities. In spite of lacking fortune, their moral and cultural status renders them respectable. Diana and Mary marry appropriately, well and within their station. Diana marries a captain in the navy, “a gallant officer and a good man” (chapter 38). Although officers rank below the lines of aristocracy, naval officers were much respected at the time because of the prestige gathered after the victory against the Napoleonic fleets at the Battle of Trafalgar, in 1805. Mary’s husband is a clergyman. His social position is possibly inferior to that of the officer, as the condescending epithet in his presentation goes “from his attainments and principles, worthy of the connection” (chapter 38).

We will concentrate on the character of St. John Rivers to illustrate the issues of religion and respectability. St. John, aware of the responsibility implied in his profession, places his duty above everything else, including his personal life. His conduct is so distinguished that he wins the admiration of the richest family in the place, the Olivers. Young Rosamond Oliver is overtly interested in him, and St. John’s feelings for her are strong too. Nevertheless, although Rosamond’s father seems to approve of the match (chapter 33), St. John rejects the idea. He is too much

aware of his religious commitment (he means to travel to India as a missionary), and too conscious of his social position to allow himself to marry above his station. This rational, self-imposing decision, contrasts with the story of St. John's paternal uncle – the father of Jane Eyre – who had also been a clergyman. Jane's father, romantically, married a woman from the upper strata, who was therefore disinherited by her family. He took his bride – and Jane, the child they begot – into his missionary life. Looking after sick people, in an outbreak of some epidemics, he and his wife got contaminated and died, leaving the baby, the protagonist in the novel, in a difficult situation. If St. John's behaviour seems too harsh and too proud; Jane's father's behaviour, on the other hand, seems too inconsequential and starry-eyed. At a certain point in the story Jane herself will have to make decisions of the same nature concerning her own future.

This obsession for being “respectable” is a strong feature in Victorianism. The attention to details, to the tiniest social subtleties, is so cherished, that sometimes it over seeds other bigger issues. Critics of *Jane Eyre* do not blame Rochester so much for committing bigamy as they do for his disregard of social practice. Firstly, there is the irresponsibility in forgetting his position. In this sense, St. John's behaviour is more dignified than Rochester's. As a gentleman, older and more experienced – Rochester could not allow such a dangerous intimacy to be established between himself and his artless, underage hireling. And there is also the language he uses. Rochester curses openly. His frequent expression “With the deuce!”, is candidly written down in full print – a proof that the author, Mr Currer Bell (the male penname adopted by Brontë) – is as obscene as the character he created. The current practice in Victorian writing was to avoid that kind of rough language. However, if a swearword were extremely necessary, the acceptable graphic representation would be to write the first letter of the word, and use one dash to substitute for every remaining letter. In this case, the forbidden word “deuce”, should be presented as “With the d _ _ _ _!”.

The problem with Mr Rochester's speech goes beyond the form of his words, it reaches their content. He makes Jane a confidant in subjects concerning his sexual life. He tells her about his affairs with a French opera-dancer, Céline Varens; with Giacinta, the unprincipled violent Italian beauty; and with Clara, the reliable but dull German lover. G.E. Lewes' unsigned review in the *Leader* says that Mr Rochester possesses “the profanity, brutality, and slang of the misanthropic profligate” and that the book reveals “a total ignorance of the habits of society, a great coarseness of taste, and a heathenish doctrine of religion” (LEWES, 1974, p.218).

Brontë's biographer Juliet Barker (1994) examines the question from the safe distance of one and a half century, and captures how much the Victorian approach to the book can show about the preoccupations and interests of the time.

The Brontë novels have held such an honoured place in the corpus of English Literature for so long that it is difficult today to conceive the shock and moral outrage that greeted their first publications. *Jane Eyre*, *Wuthering Heights* and *The Tenant of Wildfell Hall*, in particular, flouted almost every convention. It was not simply the unprecedented passion with which they were written that dismayed the critics: the stories and characters, too, displayed all those qualities which polite Victorians most feared – a disregard for social niceties, an obsession (as it was seen then) with violence, cruelty and vice, and a complete lack of that satisfying morality which doled out rewards to the innocent and good and punished those who had done wrong (BARKER, 1994, p.90).

According to Walter Allen, the negative aspect implicit in the invention of this new moral discourse of respectability is that it renders the social question an intricate affair. The enfeeblement of any specific class feeling, which until the 18th century could make any kind of abuse be felt as an instance of man's tyranny over man, is now turned into the diffuse tyranny of economic forces. The discourse of respectability, preaching the mitigation of this new oppression through the exertion of thrift and self-control, is supported by the full force of public opinion, by the middle-classes and by the working classes as well. John Henry Cardinal Newman (1974) has a famous description of a gentleman. To him, a gentleman "has too much good sense to be affronted at insults, he is too well employed to remember injuries, and too indolent to bear malice" (NEWMAN, 1974, p.292). This notion was much admired at the time. Read from a Marxist perspective, however, if we consider that Newman's speech was addressed to an audience of Irish Catholics, a new dimension is added to the issue, that relates to the maintenance of a set of specific political interests.

Another consequence of this Puritan heritage is the severe contradiction at the core of the Victorian era. Never had the rules of behaviour and morality been so strictly enforced. And yet – maybe as a consequence to that – never were the rates of prostitution and crime so high in the country (FINNEGAN, 1974). The doctrine of "do as I say, not as I do" is one of the harshest objects of satire in *Jane Eyre*, especially in respect to the Reed family and Rev. Brocklehurst. As a child, in Gateshead, Jane is constantly punished for being "false and deceitful", when every one knows that the misdeeds are actually performed by her cousins. Mrs Reed's position is also revealing: socially she stands as the exemplary relative who shelters her destitute poor connection. In private, we witness how jealous she is of Jane, and how cruelly the child is treated.

Then, there is the farcical contrast between the opulence of Rev. Brocklehurst's family and the severe discipline he demands from the orphan girls in Lowood orphanage (chapter 7). In spite of the ludicrous and caricatured presentation of this character, however, he introduces Jane to the mechanisms of society: children who

obey their elders are “good” and deserve rewards; those who don’t are wicked, and wicked children go to hell when they die. After presenting this rhetorical exercise, Brocklehurst asks Jane whether she would rather be a good girl and get a gingerbread-nut as a reward, or be wicked and go to hell. She deliberates for a while, and decides to “keep in good health, and not die” (chapter 4).

So huge is the bridge separating what *should* be done from what *was* done in Victorian times that we have a number of books playing with the image of the double. Robert Louis Stevenson’s (2005) *The strange case of Dr Jeckyll and Mr Hyde* is a good illustration of the dichotomies we find in Victorian times, which are built out of contradictory forces. The epoch is simultaneously strict and puritanical, extremely romantic, esoteric, pious and atheistic. On the one hand, religion is the most comprehensive and important academic subject, involving personal life, politics, and also foreign policy. On the other hand, the influence of the Church in matter-of-fact aspects of personal life is evidently and progressively decreasing. This can be felt in *Jane Eyre*. Religious as our protagonist may be, she refuses to sit and wait to be rescued by Providence. This point was readily detected by Victorian critics, and deserved a complaint from Lady Eastlake, who accused *Jane Eyre* of being an “anti-Christian composition”:

Altogether the auto-biography of *Jane Eyre* is pre-eminently an anti-Christian composition. There is throughout a murmuring against the comforts of the rich and against the privations of the poor, which, as far as each individual is concerned, is a murmuring against God’s appointment – there is a proud and perpetual assertion of the rights of man, for which we find no authority either in God’s word or in God’s providence – there is that pervading tone of ungodly discontent which is at once the most prominent and the most subtle evil which the law and the pulpit, which all civilized society in fact has at the present day to contend with (EASTLAKE, 1968, p.15).

Maybe as a consequence of this discontent concerning the established Church, the number of dissenting groups rapidly increased in England. Besides the Roman Catholic Church and the three Old Dissent Sects that generated the Methodist family of churches (CUNNINGHAM, 1977) comprising Quakers, Congregationalists and Baptists – there were the Presbyterian Church of Ireland, the Free-Church of Scotland, the Evangelicals, Positivists, Wesleyans, Baptists, Calvinists, Puritans, Bible Christians, Antinomians, Congregationalists, Utilitarians, Nonconformists, and many other denominations. In the *Whitaker’s almanack* of 1890 we can find up to 244 different religious groups (CUNNINGHAM, 1977, p.15).

One of the most extraordinary consequences of this muddled panorama is that, precisely in a time when religion was intellectually the most relevant interest of a whole community, the prestige of its representatives never ranked so low. The direct and practical influence of the Established Church of England clergy grew less and

less concrete upon the lives of the parishioners. Although the clergymen's social status required a degree of sophistication, culture, and prosperity, their income was increasingly shabbier. Eventually, the solution was to form an ecumenical league that supported the academic studies and later the maintenance of the clergy, in spite of their ideological contentions.

Dr Valentine Cunningham sees a connection between several aspects of religious life and the route of development of the English novel as a genre. Cunningham traces the roots of this tradition back to Daniel Defoe,

Defoe wrote a sort of programme for the English novel. The Puritan background, the diary-keeping habit, the practice of daily self-scrutiny before God, provided him, as it were, with some of the novel's most recognizable features, particularly its sense of what would be continually important to it: the everyday, the domestic circumstance; the quotidian process, the diurnal round (what happened next); and the ordinary life of ordinary people (CUNNINGHAM, 1977, p.107).

In spite of being considered a pious time, the delineation of religion in nineteenth-century novels is peculiar. We have the unvarying moralistic approach, and the appraisal of legitimate Christian virtue. Nevertheless, the representatives of institutionalized religion are often depicted as intellectually feeble, as laughable or farcical characters. In *Jane Eyre* we have Brocklehurst, the burlesque "black pillar," and St. John Rivers, hiding his demonic frozen depths as a marble "white pillar". Jane Austen's curates usually reflect the same innuendoes. Dickens' preachers are also usually physically ugly and cracked.

If Church of England clergymen can be subjected to such derision, the situation of the other denominations is even worse. According to Stephen Marcus, there is a portion of pleasure and fascination in the interest exerted on the Victorian public by the themes of brutal sadism and sexual immorality represented in Catholicism,

Roman Catholicism is a pornographer's paradise, and there is, as they say, evidence to back up every charge. All priests are lechers, satyrs, pimps, all nuns are concubines or lesbians or both. The confessional is the locus of meeting of lubricity and piety. This perfect balance of outrage and envy is matched by a similar ambivalence of idea; the Church of Rome, like everyone's parents, is at once ascetically denying us the gratification of our impulses and hypocritically wallowing in a highly sexualized existence, making love over the nasty sty (CUNNINGHAM, 1977, p.107).

Although in a less explicit way than in her other novels, Brontë's peculiar relation with Catholicism is also perceptible in *Jane Eyre*. We have cousin Eliza Reed, who becomes a Catholic nun. She is always busy, though the outcome of her work is never grasped; she is constantly reading her prayer book, and says

that what interests her there is “the rubric” (chapter 22). She wants to live in a convent because there she can “seek a retirement where punctual habits would be permanently secured from disturbance, and place safe barriers between herself and a frivolous world” (chapter 22). Jane’s final verdict is that “You are not without sense, cousin Eliza; but what you have, I suppose, in another year will be walled up alive in a French convent” (chapter 22).

The case with Adèle, Mr Rochester’s French warden, is more complex, because there Brontë’s aversion of Catholicism mingles with her British sense of xenophobia. Although Jane congratulates herself on never underrating Adèle for being an illegitimate child, she cannot accept the manifest possibility that Adèle may be Mr Rochester’s daughter. Jane’s plea is that the girl shows a “superficiality of character, inherited probably from her mother, hardly congenial with the English mind” (chapter 15). At the end of the novel Jane is glad to tell us that she has found a very good school for Adèle, where “a sound English education corrected in a great measure her French defects”(chapter 38).

The greatest contribution of Dr Valentine Cunningham to the work of the Brontës, in my opinion, lies in his identification of the two elements, derived from their religious experience, that account for some of the most prominent features in their fiction. The first is the fact that all the Brontës use Methodism as a referent for passion. “Extremes of feeling, behaviour, and religious enthusiasm can be defined by reference to Methodism” (CUNNINGHAM, 1977, p.136). The second is the use they make of Methodism to create their “rhetoric of passion”.

The world was taken aback by the frankness of their passion [...] Evangelicals drew back their shirts from *Jane Eyre*. [...] The Brontës’ novels, though, are empty of real physicality; their dominant feeling is yearning for fulfilment, based on the authoresses’ profound sexual innocence. But by appropriating the rhetoric of Methodism’s love of God, exploiting the language of Divine love for earthly love, they deceived the world. Harriet Martineau complained: “I do not like the love, either the kind or the degree of it”. The kind and the degree are, in fact, borrowed from Methodism. (CUNNINGHAM, 1977).

In *Jane Eyre*, the strain of this double commitment with duty and passion is represented in Jane’s insoluble dilemma whether to leave Rochester or remain with him, presented in a thirty-five pages long section of the novel (chapter 27). Either of the solutions is unrealizable, because it involves betrayal – be it on a social or on a personal dimension.

The Victorian conflict is present everywhere, in the Victorian author, in the Victorian reader, in the Victorian critic. This is amply reflected in all things concerning *Jane Eyre*. Professor George P. Landow (1990) emphasizes this double nature of Victorianism. Besides the Puritanical morality, and the social hypocrisy,

we also have the 19th Century as the direct parent to modernity. It is in Victorian England that we witness the outset of feminism, the unionization of workers, socialism, industrialization, that we meet modern problems and modern solutions. That is an age of paradox, of power, that bears an ambivalent position in relation to all aspects of social life (LANDOW, 1990).

Synthesis: an escape through imagination

In a period of such conflicting ideologies, the use of symbolic imagination may come as an unexpected solution to solve unsolvable situations, because it triggers a kind of interaction that reaches beyond the domains of rationality. When we consider the uses of Imagination made by Charlotte Brontë, the first thing to contemplate is the mighty effort made by the author to control her fancy so as to reach a satisfactory aesthetic result. The creation of *Jane Eyre* comes as the third stage in Brontë's process of dealing with the ascendancy of Romantic influence over her work. During the years of the Juvenilia, the imagination of the author flew freely and unconstrained. Charlotte's first fictional hero was, significantly, the Duke of Wellington, whose person she worshipped throughout her life. Almost twenty years after the beginnings of *Angria*, (where she herself played the part of *Genius Tallii*) we find Charlotte worried with the proportions their imaginary world had taken. Aware that she, her brother and her sisters have some difficulty to establish authentic relations with people outside their close circle, or even to keep to any job situation, she determines to set her feet to the ground, and remain within the scope of the real and commonplace in her writing. It is in this spirit that Brontë writes *The professor*. The gates to romance were so tightly closed that the book did not attract the interest of any editor. It is only after the help offered by members of Smith, Elder & Co. that the necessary stasis is reached that enables Charlotte to write *Jane Eyre*. The novel shows the blend of a natural inclination to emotion and imagination, and a strong determination to keep the narrative as much as possible under control. This fusion makes of *Jane Eyre* one legitimate representation of Victorian literature. In every level of its composition we find that double commitment to feeling and morality that we here call the clash of the "Victorian Predicament". We find this clash in the plot, with the moral puzzle it presents; in the main character, as witnessed in the colour imagery of white and red referring to her inner life; or in the symmetric disposition of all narrative devices.

One could also consider the fact that the novel belongs in the *Bildungsroman* gender, where the whole structure of the work is created to enhance the progress of the protagonist. This offers us the possibility of reading *Jane Eyre* as a mythic narrative, as a quest myth, where the heroine undergoes five different stages of experience, in five geographically distinct places. Whenever she moves forward into the next stage, there is also a connection made backwards, as if to perform the

cyclic movement needed in any process of emotional growth. So that the process of development is accomplished, some strange turns are forced upon the plot, because psychological truth is to take precedence over the elements of concrete physical existence. Possibility, laws of nature, daily life limitations, moral codes, are often overruled in the progress of Jane's mythic journey.

Gubar and Gilbert (1979) mention the connexion between the emotional state of the protagonist and the movements of Bertha Mason from the attic into the house. Whenever Jane is in psychological danger, afraid of the unknown, the madwoman substantiates a concrete cause for her fears. The manifest impediment to Jane's union to Rochester is the fact that he is already married. There are other, more subtle impediments, though, indicating that Jane is neither ready or able to cope with the many barriers to their wished-for equality,

Literally, of course, the nighttime specter is none other than Bertha Mason Rochester. But on a figurative and psychological level it seems suspiciously clear that the specter of Bertha is still another – indeed the most threatening – avatar of Jane. What Bertha now *does*, for instance, is what Jane wants to do. Disliking the “vapoury veil” of Jane Rochester, Jane Eyre secretly wants to tear the garments up. Bertha does it for her. Fearing the inexorable “bridal day”, Jane would like to put it off. Bertha does that for her too. Resenting the new mastery of Rochester, whom she sees as “*dread* but adored”, (ital. ours), she wishes to be his equal in size and strength, so that she can battle him in the context of their marriage. Bertha is “a big woman, in stature almost equalling her husband”, has the necessary “virile force” (chap. 26). Bertha, in other words, is Jane's truest and darkest double: she is the angry aspect of the orphan child, the ferocious secret self Jane has been trying to repress ever since her days at Gateshead (GUBAR; GILBERT, 1979, p.359-360).

John Maynard (1987) extends this remark to the territory of sexuality, where Jane's unconscious resistance to marrying Rochester reveals her fear of his sexual force. Yet, all the codes and standards of external reality are respected, like the taboos and rituals that are always an important presence in mythic allegories. Maynard's close reading of the novel contemplates the structural symmetry of the narrative. In his chapter “Sexual awakening in the romance world”, Maynard presents a detailed study of Jane's traumatic experience in the Red Room (*JE*, chapter 2). The place, very majestic in its decoration of “deep red damask” and “snowy counterpanes”, is impregnated with the memory of her late uncle's masculine worshipped presence, as a haunting father-figure Jane both loves and fears, someone to be remembered with religious reverence. His bed is supported on “massive pillars of mahogany”, “like a tabernacle in the centre”; the blinds of the windows are half “shrouded”; the easy chair near the head of the bed looks like “a pale throne”. After minutely inspecting every detail of that dreadful episode, Maynard traces an analogy to a

similarly red room, in Thornfield Hall, eight years later: “There again she finds the red of passion, but this time from curtains really on fire. The equally real older man in the room threatens her not with the imagination of passion, but with actual ‘strange fire in his look’” (MAYNARD, 1987, p.103).

The symbolic dimension of the narrative is consistently represented in the aesthetic use made of British folklore. From the Irish folk tales she learns from Bessie, in her childhood, into the imagery she responds to as an adult, many openings are visible in the text inviting us to a parallel, symbolic reading of the story.

There is a marked contrast between Jane’s outward plain and insignificant appearance, and the fiery personality she possesses – and strives to domesticate. There is also a magical dimension that is constantly hinted at in the narrative, through which we can reach Jane’s deeper feelings. There is a special set of words and symbols that privilege this enchanted dimension of communication in the narrative. They help us deal with the gaps, the non-verbal aspects of the book. Among them, we select the reference to the Changeling imagery.

Sir Edwin Sidney Hartland (1891) defines the changeling as a creature from the British folklore, very similar to a human being, but who in fact it belongs to fairyland. When fairies or elves have ugly babies, they sometimes steal beautiful new born humans and leave their elf-children in their place. Therefore, any strange-looking, awkward, homely child can be a changeling left by fairies in place of a pretty human baby that was taken away. According to Sir Hartland, although it is difficult to find out if an ugly child is a changeling, “under careful management it may be led to betray himself in speech or action”, revealing its special aptitudes (HARTLAND, 1891, p.103). Several hints in the novel approximate Jane from this definition of this magical creature. As a child, she searches for fairies under the mushrooms in the garden. In the Red Room scene, when she sees her own reflection in the mirror, Jane is scared as she finds a strange little creature gazing at her with “glittering eyes of fear” (chapter 2).

As a changeling, Jane, when roused, may also “betray herself in speech or action” (HARTLAND, 1891, p.104). This happens three times in the narrative, when she is emotionally pushed too far. Jane’s first outburst happens is when she addresses Mrs Reed, after the interview with Rev. Brocklehurst. The degree of articulation Jane reveals then would be impossible for a human child to reach. “**Speak** I must” (chapter 4). Mrs Reed, who behaves “as if she really did not know whether I were child or fiend” (Idem) will remember to her death the “unchild manner” (Ibidem) in which she was addressed by the little girl. The second time Jane betrays her changeling nature “in speech or action” happens exactly in the middle of the novel, when she confronts Mr Rochester in a way unimaginable for a servant to address her master. Rochester dices with fate and tells her she must leave

Thornfield because he has found a new situation for her in Ireland. He behaves as if he is not concerned about her feelings. “The vehemence of emotion, stirred by grief and love within me, was claiming mastery, and struggling for full sway, and asserting a right to predominate, to overcome, to live, rise, and reign at last: yes, – and to speak” (chapter 23).

The third scene arises near the end of the story, symmetrical to the first, when St. John attempts to convince her, by force of reason, to emigrate to India with him. Differently from the two former scenes, this is a silent one. St. John simply embraces her, and, almost as a direct consequence of that physical contact, Jane listens to Rochester’s urgent call. The fantastic dimension of their connection comes into play here, reminding us that Rochester partakes of the world of fairies, as she does, that they belong in the same dimension. It is this irrational, preternatural contact established between Jane and Rochester, that determines her hasty return to Thornfield, against everything that is sensible or orally justifiable.

Rochester recognizes Jane’s nature from the first time they meet, when he accuses her of having “bewitched his horse” (chapter 13). Fairy, witch, changeling, unearthly creature, elf, sorcerer, sprite, imp, are only some among the many epithets he uses to refer to Jane in the novel. When they are finally reunited, in Ferndean, at the end of the story, Jane says he looks like a “brownie”, and Rochester remarks that she is a “mocking changeling – fairy-born and human-bred” (chapter 38).

Brontë’s commitment to the unconscious is reflected everywhere in the novel. This achievement seems to rest on a consistent mythical foundation that reaches beyond the limits of verbalization, touching some basic intuition we form about love, loneliness, the need of companionship, and other such primitive needs. The merit of *Jane Eyre*, therefore, lies on the very delicate articulation between the rational and poetic aspects of existence. This novel is meant to be read with the same blend of rational and intuitive elements in which it was written. In fact, we do that, as readers. When we read we are providentially free from the limitations of our rational side. Unfortunately, when we work as critics, we tend to become more limited. As Mr Rochester points, when examining Jane’s paintings, we “only secure the shadow of our thought” (ref. to chapter 13).

Thus, the importance of Brontë’s use of myth and imagination. These devices enable her to reach her reader on other levels than the exclusively rational aspects of communication. The layers of meaning lying just beneath the rational surface are more readily affected through her use of poetic language.

MAGGIO, S.; FRITSCH, V. H. Servindo a dois senhores. Ou as dialéticas da literatura romântica da Era Vitoriana. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.123-140, Jul./Dez., 2013.

■ **RESUMO:** *O presente trabalho investiga as estratégias utilizadas pela escritora Charlotte Brontë, no romance Jane Eyre, para contornar o dilema enfrentado pela protagonista, que precisa escolher entre fazer o que considera correto, ou seguir seus instintos e sua intuição. Esse conflito é tratado aqui como sendo o “Impasse Vitoriano”, um embate entre elementos contraditórios do vitorianismo. Por um lado, existe um código moral muito rígido, representado pelo Movimento Evangélico, que fomenta um ideal de respeitabilidade condizente com a nova classe média emergente. Por outro lado, surge a influência do Movimento Romântico, que propõe uma nova ética associada a uma nova estética. A tese proposta aqui é que o uso de um imaginário simbólico soluciona o problema criado por esse compromisso simultâneo para com a moralidade e o sentimento, além de contribuir para sedimentar o uso da prosa poética, um dos traços predominantes no estilo da autora.*

■ **Palavras-chave:** *Charlotte Brontë. Jane Eyre. Vitorianismo. Literatura Vitoriana. Movimento Evangélico.*

References

ALLEN, W. **The English novel:** a short critical history. Harmondsworth: Penguin, 1980.

AUSTEN, J. **Pride and prejudice.** Norton Critical Edition. Ed. Claudia Johnson. 3.ed. New York: W. W. Norton, 2002a.

_____. **Sense and sensibility.** Norton Critical Edition. Ed. Claudia Johnson. New York: W. W. Norton, 2002b.

BARKER, J. **The Brontës.** London: Weidenfeld and Nicholson, 1994.

BRONTË, C. Letter to G. H. Lewes. (Jan. 11th, 1848). In: GASKELL, E. **The life of Charlotte Brontë.** London: J. M. Dent, 1984a. p.239-40.

_____. Letter to G. H. Lewes. (Jan. 18th, 1848). In: GASKELL, E. **The life of Charlotte Brontë.** London: J. M. Dent, 1984b. p.241.

_____. Letter to W. S. Williams. (Nov. 17th 1847) In: SMITH, M. (Ed.) **Charlotte Brontë: selected letters.** Ed. Margareth Smith. Oxford: OUP, 1995. p.564.

_____. **Jane Eyre.** (1947) Norton Critical Edition. Ed. Richard Dunn. 3.ed. New York: W. W. Norton, 2001.

_____. Editor's Preface to the 1850 New Edition of *Wuthering heights*. In: _____. **Wuthering heights**. (1847). Norton Critical Edition. Ed. Richard Dunn. 4.ed. New York: W. W. Norton, 2003. p.313-17.

BYRON, G. G. (Lord). **Letters and journals**. London: Prothero, 1901. v.IV, p.169.

CUNNINGHAM, V. **Everywhere spoken against: dissent in the Victorian novel**. Oxford: Clarendon Press, 1977.

EASTLAKE, L. (Eleanor Rigby). *Quarterly Review*, v.LXXXIV, 1848, p.173-4. In: Judith O'Neill (Ed.) **Critics on Charlotte and Emily Brontë**. London: George Allen and Unwind, 1968. p.15.

FINNEGAN, F. **Poverty and prostitution: a study of Victorian prostitutes in York**. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

GASKELL, E. **The life of Charlotte Brontë**. London: J. M. Dent, 1984.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 1979.

HARTLAND, E. S. **The science of fairy tales: an enquiry into fairy tale mythology**. London: Walter Scott, 1891.

LANDOW, G. P. **The reality of Victorianism**. Brown University, 1990. Available at: <<http://www.stg.brown/hypertext/landow/victorian>>. Accessed on: 15 jun. 1988.

LEAVIS, Q. D. Introduction (1966) In: BRONTË, C. **Jane Eyre**. Penguin Classics. Ed. Q. D. Leavis. Harmondsworth: Penguin, 1985.

LEWES, G. Unsigned Review in the *Leader*. In: ALLOT, M. (Ed.) **The Brontës: the critical heritage**. London: Routledge & Kegan Paul, 1974.

_____. Review on Recent Novels. In: SMITH, M. (Ed.) **Charlotte Brontë: selected letters**. Ed. Margareth Smith. Oxford: OUP, 1995.

MARTINEAU, H. Review on *Villette*. *The Daily News*, #3, Feb. 1853. In: Miriam Allott (Ed.) **Charlotte Brontë: Jane Eyre and Villette – a casebook**. London: MacMillan, 1983.

MAYNARD, J. **Charlotte Brontë and sexuality**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

NEWMAN, J. H. (Cardinal). Defining a gentleman. In: ALLOT, M. (Ed.) **The Brontës: the critical heritage**. London: Routledge & Kegan Paul, 1974.

SCHLEGEL, A. W. **Berlin lectures I, 15**. In: WELLECK, R. **The romantic age**. New Haven: Yale University Press, 1955.

STAËL, G. de. **De l'Allemagne**. Available at: <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1813_stael.html>. Accessed on: 29 dec. 2013.

STEVENSON, R. L. **The strange case of Dr Jeckyll and Mr Hyde**. (1886). Norton Critical Edition. Ed. Katherine Linehan. New York: W. W. Norton, 2005. TREVELYAN, G. M. **English social history**. London: Longman, 1985.

Recebido em 30/12/2012

Aceito para publicação em 04/08/2013



OS ESPAÇOS DO LEITOR FICCIONALIZADO: NAS TEIAS DIALÓGICAS DE HENRY FIELDING E LAURENCE STERNE

Marisa Martins GAMA-KHALIL*

■ **RESUMO:** Para a escrita deste artigo, foi empreendido um estudo que tomou como base textos literários que elegeram o narratário – leitor ficcionalizado – como elemento fundamental para a arquitetura narrativa. Foi demonstrada qual a relação dessa figura constitutiva do mundo diegético com as propostas estético-ideológicas dos seguintes autores: Henry Fielding e Laurence Sterne.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa literária. Narrador. Narratário. Leitura.

“As margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente delimitadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede.”

(FOUCAULT, 2000, p.26)

Seja sob a forma de uma epopeia, de um romance, de uma novela, de um conto, ou de uma crônica, tudo o que está ao redor do homem – e o que também não está ao seu alcance objetivamente – pode tornar-se objeto de uma narrativa ficcional. Tudo pode ser transformado em ficção: “Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício” (FORSTER, 1970, p.42). O narrador tem o poder de criação, mas esse poder encontra-se atrelado a um contexto no qual se inserem não só a voz que narra, mas aquilo que é narrado e quem o recebe. A mediação é característica essencial da narração, pois para que ela aconteça é necessário que haja um narrador, que precisa de uma história a ser narrada e, mais ainda, de um público que a receba com os ouvidos e/ou com os olhos. Podemos, portanto, afirmar que a existência da narração somente é assegurada pela ocorrência da recepção. Ninguém conta algo para si mesmo; quem conta o faz para o outro. Xerazade, a narradora de *As mil e uma noites*, morreria caso o seu ouvinte decidisse não escutá-la. A tecelã das noites é a mais representativa alegoria da ficção como diálogo e como vida. Nesse sentido, cada narrador que tece uma epopeia, um conto,

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Núcleo de Literatura. Uberlândia – MG – Brasil. 38.408-144 – Pesquisadora CNPq. mmgama@gmail.com

uma crônica, uma novela ou um romance resgata e amplia o **tecido** de Xerazade, porque as narrativas constituem-se da essência de um diálogo implícito que leva em conta a instância da produção e da recepção.

Umberto Eco (1986, p.37) afirma que o texto é um mecanismo preguiçoso que precisa de alguém que o ajude a funcionar. A maneira de funcionamento do texto reside, portanto, no aspecto cooperativo do movimento recepcional do leitor. Lidas ou ouvidas, as narrativas sempre requerem um receptor. As narrativas literárias contêm um universo de estratégias que objetivam ativar atos de imaginação dos seus leitores, suscitando determinados efeitos de sentido. Tais estratégias funcionam como **papéis** destinados ao leitor no ato da leitura. Contudo, “se nos transformássemos por completo nos papéis oferecidos, então isso nos tiraria de cena” (ISER, 1996, p.77). Nós, leitores, somos influenciados por uma gama de fatores e quase nunca percorremos as mesmas rotas de leitura predeterminadas pelos autores, deixando a nossa marca justamente ao descobrirmos veredas e bifurcações nos caminhos da interpretação. Revivendo o mito de Xerazade, consciente ou inconscientemente, os escritores criam diversificadas estratégias que têm como alvo a captura de leitores. Uma dessas estratégias é a criação de um leitor de papel, o **narratário** (PRINCE, 1994; BARTHES, 1976; GENETTE, 1983), possibilitando mais eficácia ao diálogo narrativo. Ainda que o narratário seja uma criatura ficcional, na maioria dos casos, para que o leitor real, identificando-se com ele, encontre um par no mundo de papel e sinta-se um integrante desse mundo, os dois não devem ser confundidos. O narratário não é o leitor real, o que lê a narrativa e atualiza os seus sentidos; é a personagem criada pelo narrador para representar a instância da recepção na diegese; é a recepção materializada nas nervuras da narrativa.

O objetivo do presente artigo é verificar a construção desse leitor ficcionalizado nas narrativas de dois autores da literatura inglesa: Henry Fielding e Laurence Sterne, uma vez que a escrita estética de ambos se insere em um momento conhecido pelos projetos que envolviam a modernização do romance. Nesse sentido, interessamos verificar em que medida a relação dialógica que o narrador estabelece com o narratário influencia na construção do romance moderno na Inglaterra.

Acalentado pelas ideias racionais do período da Restauração, o século XVIII marcará o delineamento do romance moderno na Inglaterra. Se, por um lado, algumas ideias da Restauração serviam aos propósitos da modernização do romance, por outro, era necessário superar impasses que se referiam à formação do público leitor. No período posterior à Restauração, o leitor inglês, que era o homem da corte, lia obras estrangeiras, geralmente francesas. Tentativas para a sedução de um público leitor são feitas, entretanto a prosa de ficção na Inglaterra nessa época ainda não havia conseguido definir-se esteticamente; de caráter bem popular, as narrativas seguiam modelos que quase sempre sustentavam uma temática que

oscilava entre o religioso e o aventureiro. Daniel Defoe, Jonathan Swift e Samuel Richardson podem ser lembrados como autores que investiram na elaboração artística do moderno romance inglês; contudo tal elaboração será atingida com mais plenitude na segunda metade do século XVIII por Fielding e Sterne. Veremos que, não ao acaso, os dois autores elencam o narratário como figura indispensável no enredamento dos fatos narrativos.

Nossa trajetória inicia-se com Henry Fielding, uma vez que o diálogo com o leitor e a visão da leitura como viagem instituem-se como esteios da narrativa em *Tom Jones*. Com *Tom Jones*, Fielding (1971) propõe-se a estudar a natureza humana, que é desenhada pelas imagens provindas dos comportamentos das personagens e tais imagens se referem ao repertório dos sistemas de normas da época. O romance, entretanto, não se relaciona diretamente ao sentido dominante do Iluminismo, porém ao que era rejeitado pelo sistema. Como explica Wolfgang Iser (1996, p.143), o romance de Fielding põe em relevo o hiato que se formou:

[...] entre a orientação segundo os princípios dos sistemas e a realidade de experiência do homem. Os sistemas, que se orientam segundo as possibilidades cognitivas da razão humana, deixaram aberta a pergunta sobre como o homem deve comportar-se. As normas de conduta, formuladas na teologia abrangente, pressupõem uma natureza humana na qual [...] a prática da moral é inata.

O problema que daí advém abala a crença do homem no mundo. O romance de Fielding procura recuperar essa crença, pois permitia que os seus leitores descobrissem uma imagem da natureza humana de onde eles pudessem retirar a confiança para estarem aptos à autocorreção diante dos impasses da vida. Tom Jones é um rapaz que esbarra com o impasse de suas intenções serem frequentemente traídas pelas suas ações, um pouco à maneira quixotesca. Na abertura do capítulo I do primeiro livro, o narrador já adverte ao seu leitor que todas as imagens que o romance suscitará não são mais do que metáforas da natureza humana. O leitor de Fielding recebe constantemente informações sobre o **cardápio** oferecido pelas instâncias narrativas do romance. Nesse capítulo I, o narrador compara-se a um anfitrião que fornece aos seus convidados, os leitores, listas das “provisões” que serão oferecidas em cada momento narrativo. Todavia, as “provisões” se restringem a uma só iguaria: a natureza humana, ou seja, todos os **pratos** servidos terão esse mesmo sabor, serão a sua representação. Acontece que, como ele mesmo observa, tal iguaria, apesar de apresentar-se como uma, é múltipla:

Nem receio que o leitor sensato, por mais luxuriosos que sejam seus gostos, se assuste, me critique ou se scandalize por eu haver citado um artigo só [...]; nem pode ignorar o leitor que na Natureza Humana, embora reunida aqui num só nome genérico, existe tão prodigiosa variedade, que será mais fácil

a um cozinheiro dar cabo de todas as diversas espécies de alimentos animais e vegetais do que a um escritor esgotar tão dilatado assunto. (FIELDING, 1971, p.13)

Nesse primeiro momento, o leitor de Fielding é o **sensato**, aquele que deve confiar na palavra do narrador e esperar com paciência todas as **instruções** de leitura: “mas daremos também ao leitor listas especiais para cada serviço que for apresentado neste e nos volumes seguintes” (FIELDING, 1971, p.13). Assim, todos os enredamentos são esclarecidos para o leitor e é por esse motivo que o narrador assume a focalização **por detrás**, na qual, como afirma Jean Pouillon (1974), todo o andamento da sucessão temporal aparece **explicitada**. No início de muitas partes do romance, aparece explicitada a duração cronológica correspondente ao relato: “Em que se contém o espaço de um ano” (FIELDING, 1971, p.85); ou “Em que se contém doze horas” (FIELDING, 1971, p.289). Além da demarcação temporal, há, em algumas passagens, a informação sobre a extensão da materialidade impressa do relato: “Em que se contém cinco páginas de papel” (FIELDING, 1971, p.85). Tudo é de antemão explicado para o leitor. O narrador é um guia que conduz o leitor e o adverte dos fatos com que irá deparar. Como num teatro, todas essas advertências funcionam como rubricas a apontar detalhes importantes.

Os dezoito **livros** que compõem *Tom Jones* reúnem cerca de duzentos capítulos. Os primeiros capítulos de cada livro têm o teor de ensaios literários e morais; neles o diálogo do narrador com seus possíveis e diversificados leitores é intensificado. Tais capítulos podem ser alegorizados como uma espécie de território de colóquio, nos quais narrador e leitores podem sentir-se numa roda de amigos ou, como afirma Watt (1990), num “círculo encantado”. Nesse espaço mágico o narrador traz quase sempre para a conversa vozes de poetas e moralistas do passado. A conversa parece ser a maior preocupação de Fielding na composição do romance. Não podemos dizer que o narrador desconsidera o enredo, mas nele não reside a base do romance. Nesse caso, o escritor:

[...] está praticamente tão interessado nos leitores como nas personagens, e sua narrativa, longe de constituir um drama íntimo que espiamos pelo buraco da fechadura, é uma série de reminiscências apresentadas por um genial contador de histórias numa estalagem de beira de estrada – o local preferido e público de seu relato (WATT, 1990, p.248).

O efeito dessa composição em colóquio, sempre a abrir os livros do romance, é o da quebra de ilusão, o do distanciamento que impede o leitor de enveredar-se naquele mundo de papel como se fosse o seu mundo, porque, nesses momentos, são discutidos todos os pormenores da criação do romance e as personagens são apresentadas como seres de papel:

Dirá o próprio leitor do discernimento com que escolhemos as ocasiões para inserir essas partes ornamentais da nossa obra. Admitir-se-á, por certo, que nenhuma poderia ser mais adequada que a presente, em que estamos a pique de apresentar em cena uma figura importantíssima; com efeito, nem mais nem menos que a heroína deste poema heroico, histórico e prosaico. Aqui, portanto, julgamos conveniente aperceber o espírito do leitor para a sua recepção, enchendo-o de todas as imagens que podemos tirar da natureza. Método em cujo apoio invocamos inúmeros precedentes. Em primeiro lugar, é uma arte muito conhecida e praticada pelos nossos poetas trágicos, que raro deixam de preparar a sua audiência para a recepção das personagens principais.

Assim, é o herói apresentado sempre com um toque de tambores e trombetas, a fim de despertar na audiência um espírito marcial e de acomodar-lhe os ouvidos ao estilo bombástico e empolado, que o cego do Sr. Locke não erraria muito se comparasse ao som de uma trombeta (FIELDING, 1971, p.85-6).

Todos os jogos são desvendados e o leitor participa virtualmente como um interlocutor direto nesse discurso crítico sobre a arte. As plausíveis ilusões que poderiam invadir o leitor são derrubadas. O leitor é sempre advertido de que aquele mundo de *Tom Jones* e todas as personagens que o povoam são ficção. Interessa ao narrador contar o enredo; entretanto, ainda mais, fazer que o seu leitor tenha aquelas páginas do romance como um espaço de questionamentos sobre a arte e sobre a vida.

Na tentativa de fazer do leitor o seu interlocutor, o narrador insiste frequentemente na sua fidedignidade (BOOTH, 1980) e por esse motivo ele nos assegura de que a sua pena será sempre encaminhada “na direção da verdade”. O **pacto** que quer estabelecer com o leitor tem a confiança como o seu principal pilar: “pois preferimos dizer que o enforcaram em Tyburn (o que é muito provável que aconteça) a perder a nossa integridade, ou abalar a crença do leitor” (FIELDING, 1971, p.543).

Há, nas páginas do romance, vários tipos de leitores previstos e guiados pelo constante tom de fidedignidade: o sensato, o judicioso, o sagaz, o amigo e até o “réptil”. No primeiro capítulo do décimo livro, o narrador reserva algumas linhas para tratar das suas expectativas em relação ao tipo de leitor que lê *Tom Jones*:

Leitor, fora impossível sabermos que espécie de pessoa és tu; pois pode dar-se, talvez, que conheças tanto a natureza humana quanto o próprio Shakespeare, e talvez pode dar-se que não sejas mais prudente que alguns dos seus editores. [...] assentamos oportuno, antes de prosseguirmos, fazer-te umas poucas advertências salutares, para que não entendas nem interpretes mal, como se diz dos referidos editores que entenderam e interpretaram mal o seu autor (FIELDING, 1971, p.311).

Podem existir vários tipos de leitores, mas todos eles devem ser literalmente guiados pelo narrador. O leitor de Fielding e de vários romancistas de sua época deve ser aquele que **segue** comportadamente os caminhos interpretativos elaborados pela voz narradora. Quase todo o século XVIII é influenciado por um racionalismo apoiado na ciência e na crença de um sujeito iluminado. As “advertências salutares” espalhadas pelas páginas do romance servem como lanterna para iluminar esse sujeito leitor. Vale lembrar que o século de Fielding situa-se no que Foucault (1968) denomina **era da representação**, na qual o princípio é o da ordenação dos seres e das coisas e, nesse caso, podemos incluir também a ordenação dos dispositivos de interpretação. Para que a interpretação do leitor não saia dos caminhos possíveis, o narrador joga luzes sobre os percursos seguros, sem bifurcações. Contudo, o racionalismo não tem em Fielding o peso da seriedade empolada. Sua escrita, como ele mesmo admite, é atravessada pelo tom cômico. Ele procura descontrair o seu leitor, mesmo quando aparentemente o ofende: “Outra advertência que te faríamos, meu bom réptil, consiste em não achares semelhanças muito grandes entre certas personagens aqui apresentadas” (FIELDING, 1971, p.311). A **ofensa**, porém, recebe logo a contrapartida amenizadora, pois, duas linhas abaixo da caracterização do leitor como réptil, o encontramos caracterizado como o “amigo” do narrador: “Como deves saber, amigo, há certas características que se ajustam à maioria dos indivíduos da mesma profissão” (FIELDING, 1971, p.311).

Nesse controle da recepção, o narrador prevê que contará com leitores não tão cultos: “Mencionamos esses dois casos apenas como exemplos da tarefa a que podem cometer os leitores da classe mais baixa. Dos mais graduados em matéria de crítica podem-se razoavelmente esperar exercícios muito mais elevados e árduos de julgamento e penetração” (FIELDING, 1971, p.63). Vê-se, nessa passagem, o delineamento radical e explícito de duas categorias distintas de audiência que se sustentam na relação entre o poder social e o saber cultural.

Não há, porém, no que diz respeito ao enredamento e à construção das personagens, a necessidade de grandes “penetrações”. As personagens são apresentadas sem complexidade, tendência do estilo cômico de que Fielding faz uso. Quanto mais as personagens são descritas internamente, a probabilidade de o leitor identificar-se com elas é maior. Consequentemente, se nós, leitores, nos identificarmos com as personagens desenhadas na ficção, “não poderemos apreciar o humor da comédia mais ampla da qual elas são divertidos participantes: a vida, disseram-nos, é uma comédia só para o homem que pensa” (WATT, 1990, p.237).

O leitor, no caso de *Tom Jones*, não pensa sozinho, ele o faz também conduzido pelo narrador, como se estivesse ao lado dele na hora que os fatos da diegese se apresentam. Essa relação entre o narrador e o leitor – transformado em narratário sempre que nomeado e descrito na obra – é metaforizada constantemente como uma viagem pelas páginas, pelos diálogos: “Chegamos agora, leitor, à última etapa

da nossa longa jornada. Portanto, como viajamos juntos através de tantas páginas, tratemo-nos como companheiros de viagem” (FIELDING, 1971, p.569). Muitas outras obras irão recuperar dessa página, ou das de Homero, de Luciano, de Virgílio, de Camões, de Cervantes, a imagem da leitura como mágica viagem. Acontece que há variadíssimos percursos de viagem e muitos tipos de viajantes.

Laurence Sterne (1984), autor de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, vai tornar muito mais ousada a relação entre o narrador e os viajantes-leitores. Se em Fielding escutamos alguns ecos cervantinos, em Sterne a sensação de leitores que **pululam** no mundo lido com loucuras e sapiências é muito mais intensa. Numa das primeiras passagens em que fala da personagem Yorick, seu “reverendo cavalheiro”, o narrador faz referência ao magro cavaleiro de La Mancha:

Faço tão alta ideia dos refinados e espirituais sentimentos deste reverendo cavalheiro, com base nesse único traço do seu caráter, que os julgo igualarem-se a qualquer dos honestos refinamentos do incomparável cavaleiro de La Mancha, a quem, seja dito de passagem, eu amo mais, a despeito de todas as suas sandices, do que ao maior dos heróis da antiguidade, e por quem mais longe eu iria para fazer uma visita (STERNE, 1984, p.63).

A paixão do narrador Sterneano por Cervantes é declarada página a página, implícita e explicitamente. Apesar de receber seu nome de uma personagem de Shakespeare (o célebre coveiro de *Hamlet*), Yorick tem maiores similitudes com as personagens cervantinas. Não é por acaso, conforme nos lembra Bakhtin (1990, p.115), que o mesmo Yorick cita as palavras de Sancho Pança no leito de morte:

[...] que eu bem poderia dizer, como Sancho Pança, que se me recobrasse e o “céu consentira em que dali chovessem Mitras como se fossem forte granizo, nenhuma me assentaria bem”. — O derradeiro suspiro de Yorick pairava-lhe à flor dos lábios, pronto a escapar-se, enquanto ele dizia isso; –, no entanto, articulava-o num tom com algo de cervantino (STERNE, 1984, p.72).

Yorick, como lembra Jorge de Sena (1963), constitui-se num alter-ego de Sterne; se essa personagem é atravessada pela visão quixotesca, é porque o seu criador recebe **sagitalmente** o legado da arte cervantina. O romance humorístico inglês, espécie narrativa elaborada por Sterne, Fielding e Smollet, tem na obra de Cervantes o seu alicerce. O jogo com o suposto autor é um dos princípios estéticos norteadores dessa espécie romanesca. Sterne, autor da obra mais experimental do romance humorístico da Inglaterra do século XVIII, ao lidar com as plausíveis vozes dos múltiplos e supostos autores, segue os passos de Cervantes, redimensionando a figura do leitor e subvertendo o conceito de *mimesis*. Em seu estudo sobre *Tristram Shandy*, Iser (1987) mostra-nos que para Sterne a narração não é *mimesis*, mas encenação. Fica fácil percebermos a relação do romance de Sterne não somente com o de Cervantes, mas também com as narrativas teatralizadas e dessacralizadoras de

François Rabelais. O destronamento da *mimesis* implica a reorganização, melhor dizendo, a desorganização do arrolamento dos fatos diegéticos. Por esse motivo, a estrutura de *Tristram Shandy* não comporta um início nem um meio e nem um fim tradicionais; é a rasura da “temporalidade natural” (LIMA, 1995, p.158). Ao contrário do herói tradicionalmente iluminista, o nascimento de Tristram não é um começo inquestionável. O próprio Tristram, herói do romance, não passa de um pretexto, pois o que está em jogo no romance não é o traçado de sua vida, de suas memórias, mas o trabalho oficial da escrita. Luís Costa Lima (1995, p.158) explica essa escolha de Sterne: “Naufraga Tristram como historiador de sua vida, triunfa a escrita”.

A escrita é, como já dissemos, toda atravessada pela vitória da encenação sobre a *mimesis*. E a encenação ergue-se especialmente pelo diálogo intenso e provocativo entre o narrador e os seus prováveis leitores. Várias vozes da recepção encontram-se desveladas seja de maneira implícita, por meio do dialogismo velado (Bakhtin, 1981), seja explícita, como na seguinte passagem:

— Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse que *minha mãe não era uma papista*. – Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o que poderiam dizer. — Então, senhor, devo ter pulado a página. – Não, senhora – não perdestes uma só palavra. — Então devo ter pegado no sono, senhor. – Meu orgulho, senhora, não vos permite semelhante refúgio. – Então declaro que nada sei do assunto. – Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição por ela, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente (STERNE, 1984, p.94).

A contrariedade é o efeito esperado do narrador. Alguns outros escritores, da mesma linhagem de Sterne (como Diderot, Machado de Assis e Italo Calvino), verão na estratégia da contrariedade um constante instrumento para a revisão e revitalização do romance. Sterne tinha consciência de que os leitores que estariam no horizonte receptivo de sua obra seriam os pequenos e médios burgueses (“*minha boa gentry*”) mas ainda assim os contraria frequentemente:

E assim, com esta moralidade, que espero possa agradar a vossas reverendas senhorias, despeço-me de vós até daqui a exatamente doze meses, quando (a menos que esta tosse ruim me liquide nesse meio tempo) terei outro puxão a dar às vossas barbas e desvendarei ao mundo uma história que sequer sonhais (STERNE, 1984, p.341).

A rede de contrariedades, em vez de afastar os leitores, acaba por aproximá-los. A provocação é uma forte arma da sedução. Desapontando o leitor, o narrador,

consegue mantê-lo atento àquelas memórias narradas de forma tão irregular. O desapontamento, a contrariedade e a surpresa instigam o prosseguimento da leitura.

Surpreendemo-nos também com variados dispositivos gráficos não comuns à arte romanesca. Como podemos observar no penúltimo trecho citado anteriormente, são vários travessões de tamanhos diferenciados a dar diferentes efeitos de sentido ao colóquio entre o narrador e sua leitora. Em outras passagens novas experimentações do projeto gráfico apontam para a ideia da contrariedade da ordem romanesca e dos vícios de leitura dos seus esperados leitores: asteriscos, enumerações, reticências, desenhos que contrariam a linha reta, capítulos totalmente brancos (sem um só tipo gráfico), capítulos inteiros em latim ou em francês, páginas pretas. Nietzsche (*apud* WELLBERY, 1998, p.157) explica-nos que, no estilo de arte de Sterne, “a forma determinada é constantemente rompida, deslocada, traduzida de volta para o indeterminado, de modo a significar uma coisa e, a um só tempo, outra”. O experimentalismo da prosa sterneana é tamanho a ponto de John Barth (1990, p.94), um dos escritores e teóricos do pós-modernismo, perguntar-se: “*Era el Tristram Shandy de Laurence Sterne protomoderno o protopost-moderno?*”

Sterne sabia que contaria ainda com um leitor iluminista à espera de heróis iluministas, bem desenhados, e de narrativas engendradas pela **ordem**. A época de Sterne, como já lembramos, é a da classificação e ordenação dos seres e coisas. Ao desestabilizar a **ordem**, não podemos deixar de lembrar, o autor impulsiona a revisão do homem enquanto ser inserido num sistema, mas, por outro lado, sugere uma nova perspectiva ontológica, social e estética a ser seguida. Sabe que a sua “leitora”, em especial, tem “o gosto viciado [...] de ler sempre em linha reta” (STERNE, 1984, p.94); sabe, por isso, que os seus leitores não são dados a digressões e, por essa razão, além de fazer uso desse recurso, mostra a eficácia do mesmo em relação a uma nova e possível prática de leitura:

Pois nesta longa digressão a que fui acidentalmente levado, como em todas as minhas digressões [...], há um toque de **mestre na proficiência digressiva**, cujo mérito receio tenha passado inteiramente despercebido ao leitor [...].

As digressões são incontestavelmente a luz do sol; — são a vida, **a alma da leitura**; retirai-as deste livro, por exemplo, — e será melhor se tirardes o livro juntamente com elas; — um gélido e eterno inverno reinará em cada página sua; devolvi-as ao autor; — ele se adiantará como um noivo, e — saudá-las-á todas; elas trazem a variedade e impedem que a apetência venha a faltar.

Toda a destreza está no bom cozimento e manejo delas, não só para o proveito do leitor como igualmente do próprio autor [...].

— Por tal razão, desde o começo desta obra, como vedes, construí a parte principal e as adventícias com tais **interseções**, e compliquei e envolvi os movimentos digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra,

que toda a **máquina**, no geral, tem-se mantido em movimento (STERNE, 1984, p.105-7 – grifos nossos).

Não é difícil enxergar a dimensão didática do discurso do narrador, pois, ao mesmo tempo em que desconstrói o que está estabelecido pelas **regras da arte e da sua recepção**, ensina aos leitores outras posturas possíveis para o escritor e para os seus leitores. A voz narradora coloca-se como “mestre na proficiência digressiva”. O leitor que não passar pelo **teste** certamente não estará apto a entender a “alma da leitura” de romances como *Tristram Shandy*. A rede narrativa proposta por Sterne incitará a formação de novas redes que se entrelaçam ou que se intersectam, de caminhos que se bifurcam, redes que têm na “máquina das sonhadas invenções” de Cervantes o seu **nó** discursivo.

O sustentáculo cômico da narrativa de Sterne faz que o narrador, nessa rede de leitores que cria incessantemente, faça menção aos não leitores, sujeitos tão dignos do seu olhar quanto os leitores: “Eu sei existir no mundo leitores, bem como muitas outras boas pessoas que não são absolutamente leitores, – que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa” (STERNE, 1984, p.49-50). Os homens podem se distinguir em relação à categoria de leitores e não leitores, porém há uma característica que abrange toda a raça humana: a curiosidade. E essa característica, podemos entender assim, pode levar os não leitores a transformarem-se em leitores, principalmente no que diz respeito a uma narrativa que se propõe a contar a vida e as opiniões de um cavalheiro.

Dentre a gama de leitores esperados, o narrador opõe o leitor masculino à leitora feminina. Em muitas narrativas espalhadas pelos séculos, os autores farão das mulheres as suas interlocutoras e, quase sempre, elas serão descritas a partir de uma suposta fragilidade física e intelectual. Por esse motivo, Boccaccio fez delas as suas aprendizes e Machado de Assis dirigiu zombarias às suas pálidas narratárias românticas. Sterne considera as narratárias boas pessoas, mas, conforme insinua, menos perspicazes que os narratários:

Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida. Espero que ela possa exercer os seus efeitos: – e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler (STERNE, 1984, p.94).

Percebe-se que o narrador, construído ironicamente como **machista**, credita maior discernimento ao leitor masculino; contudo, o que merece atenção para ele é que todos os acontecimentos do romance, principalmente os seus diálogos com o leitor, sirvam como lições de vida e de leitura. Todos os narratários que cria – “leitores masculinos”, “leitoras femininas”, “boa gente”, “caro leitor”, “toda a

humanidade”, “não-leitores” – assumem a função de discípulos da voz narradora, que prevê, inclusive, a pausa (o abandono do livro) como fundamental para o processo de **aprendizagem**: “Deixai de lado o livro e eu vos concederei meio dia para conjecturardes quais fossem as razões desse procedimento” (STERNE, 1984, p.59). Essas pausas também se configuram no projeto gráfico, com enunciados representados por asteriscos ou travessões ou com capítulos completamente em branco (capítulos dezoito e dezenove do último livro do romance), como veremos mais tarde nas narrativas de Machado de Assis, discípulo de Sterne. Tais recursos inscrevem lacunas explícitas para a posição do leitor, que as preencherá possivelmente levando em conta o trajeto **educativo** do narrador. Esse narrador que escreve capítulos nos quais “**há tão somente nada**” tem como leitor ideal o sujeito que se põe a pensar sobre o mundo e sobre as coisas.

O objetivo dos capítulos onde “**há tão somente nada**” é o de “deixar as pessoas contarem suas histórias à sua própria maneira” (STERNE, 1984, p.608). Vale lembrar, porém, que, depois do capítulo 25, o narrador inscreve fatos que sugerem o preenchimento daqueles capítulos dezoito e dezenove. Todavia, ao menos na fisicalidade da leitura, o leitor encontra espaços nos quais o momento de escritura é seu, ainda que esses espaços sejam preenchidos posteriormente pelo narrador. Ele pode verificar que a sua provável escrita para tais capítulos coincide ou não com a do narrador. O projeto de ensinamento do narrador, veiculado pelo tom parodístico e satírico, incita a dessacralização da leitura em linha reta dos enredos padronizados e fechados. Trata-se de um projeto de educação pelo labirinto.

Em Fielding, vimos que a estrutura do diálogo é uma das rodas de engrenagem do romance, mas, nesse caso, as rodas se encontram sempre na posição dianteira – nos capítulos que abrem os **livros** –, a nova **cena** se abre com o diálogo para ceder em seguida lugar à história propriamente dita, ou seja, havia lugares demarcados para a deflagração de vozes interlocutoras. Em Sterne, essas rodas estão em toda a parte e a **cena** principal não é a história propriamente dita, mas a escrita que se debruça sobre si mesma instigada pela plausível presença do receptor. As cortinas se abrem e fecham num ritmo de ininterrupta encenação. José Paulo Paes (1984, p.20), na introdução da edição brasileira de *Tristram Shandy*, situa Sterne em seu tempo com o seguinte questionamento: “Onde melhor exemplo do pendor do gênio inglês para a criação das ‘belezas irregulares’ deploradas por Voltaire do que esse supremo monumento à irregularidade cujo *primo mobile* parece ser o horror à linha reta e à paixão do labirinto?”. Com *Tristram Shandy* e com sua novela *Viagem sentimental à França e à Itália*, Sterne cria uma teia labiríntica que captará muitas **presas** e que, por sua vez, criarão novas teias. Todo texto literário, dada a porosidade de sua constituição, oferece-se sempre como espaço labiríntico. Ao entrar nele, o leitor não acha respostas imediatas, não encontra caminhos retilíneos. Ele imerge numa

estrutura lacunar e simbólica, cheia de veredas e descontinuidades. Todavia, nas **teias dialógicas** criadas por Sterne notamos que o desenho escritural do labirinto é o ponto de central, seu sustentáculo absoluto.

Com a prosa de Fielding e de Sterne temos exemplos evidentes da importância do leitor ficcionalizado para a revitalização/reinvenção do romance moderno na literatura de língua inglesa. Em razão do trabalho que realizaram, esses escritores criaram um labiríntico e impactante legado intertextual.

Os romances de Fielding e de Sterne foram capazes de instaurar novos procedimentos para o gênero narrativo. Criando os seus precursores, como diria Borges, recolhem a teatralidade do narrativo sugerida pela escrita de Rabelais e Cervantes principalmente e a redimensionam, pois a instalam no próprio jogo discursivo. Principalmente em Sterne, como vimos, sua preocupação maior não será com a *mimesis*, mas com a encenação das palavras. A escrita e a leitura são seus grandes temas. É de Sterne uma das mais irônicas representações da recepção narrativizada: o não leitor. Nesse sentido, ele poderia estar apontando para além da **era da representação** (FOUCAULT, 1968), indicando caminhos que o levariam para a **era da história**, mas esse drible não é pleno. Na **era da história**, a linguagem começa a voltar-se para si mesma. A linguagem não mais representa o mundo; no lugar dessa postura, inicia-se a investigação da natureza das realidades representadas, e dos fatores que as tornam possíveis. O drible de Sterne não é pleno, pois ele norteia ainda suas narrativas pela perspectiva da ordenação das coisas, princípio da **era da representação**, e isso pode se comprovar pelo fato de o narrador de Sterne deixar páginas em branco ou capítulos lacunares para o narratário completar, mas, na sequência, realizar tal tarefa.

Vimos com o estudo aqui arrolado que o narratário, enquanto presença fisicamente percebida na narrativa, funciona como um **espaço** onde o leitor que lê a narrativa pode instalar-se. A elaboração do narratário é uma forma de o narrador capturar o leitor que o lê, seduzindo-o e instigando-o a não interromper a leitura. Se o leitor se projeta na figura do narratário e interrompe a leitura, ele estará de certa forma apagando a sua existência, estará assinando, ao menos metafórica e ficcionalmente, a sua sentença de morte. Entretanto, o narrador sabe que a interrupção da leitura pode representar a morte não só do leitor, mas a sua também, o que o leva a compor estratégias de sedução ao longo da teia narrativa.

GAMA-KHALIL, M. M. The spaces of the fictionalized reader: in the dialogic webs of Henry Fielding and Laurence Sterne. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.141-154, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The production of this paper is the result of a study that focused on literary texts that privileged the narratee – fictionalized reader – as the fundamental element of the narrative architecture. It aims at demonstrating the relationship between this constitutive figure of the diegetic world and the aesthetic ideological proposals of the following authors: Henry Fielding and Laurence Sterne.*

■ **KEYWORDS:** *Literary narrative. Narrator. Narratee. Reading.*

Referências

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradutora Aurora F. Bernardini. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1990.

BARTH, J. Postmodernismo revisitado. **El Paseante**. v.14, p.92-7, 1990.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FIELDING, H. **Tom Jones**. Tradução Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1970.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução António Ramos Rosa. Lisboa: Portugália, 1968.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz F. Baeta Neves. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GENETTE, G. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.

ISER, W. **Laurence Sterne “Tristram Shandy”**. Munch: W. Fink Verlag, 1987.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1.

LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

PAES, J. P. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PRINCE, G. Introdução ao estudo do narratário (1). Tradução Cláudia Maria Xatara e Wanda A.L. de Oliveira. **Glotta**, v.16, p.1-45, 1994.

SENA, J. de. **A literatura inglesa: ensaio de interpretação e de história**. São Paulo: Cultrix, 1963.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WATT, I. **A ascensão do romance**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WELLBERY, D. E. **Neo-retórica e desconstrução**. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

Recebido em 30/12/2012

Aceito para publicação em 30/09/2013



THE MONK: UM SCHAUERROMAN INGLÊS

Daniel Serravalle de SÁ*

- **RESUMO:** Este artigo trata de contatos literários entre Inglaterra e Alemanha no contexto do final do século XVIII. Tomando como exemplo o romance *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, este trabalho busca demonstrar o papel importante que o *Schauerroman* alemão desempenhou na formação do romance gótico inglês.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Matthew Gregory Lewis. *The Monk*. Romance gótico. *Schauerroman*. Contatos literários.

Este artigo se propõe a analisar a contribuição específica de formas alemãs na consolidação do romance gótico inglês, tomando como estudo de caso *The Monk, a Romance* (1796), de Matthew Gregory Lewis. O que se pretende discutir são as características que levam à renovação do romance gótico inglês por meio das apropriações que Lewis faz de lendas do folclore alemão, de temas e de situações descritas em obras ligadas à *Schauerliteratur*. O objetivo é apontar como tais elementos da literatura germânica irão gerar desenvolvimentos teóricos posteriores, mais precisamente: a divisão do romance gótico inglês em uma vertente dita feminina, representada por romancistas como Ann Radcliffe e Mary Shelley, e uma vertente dita masculina, inaugurada por Lewis.

A literatura europeia do século XVIII compartilha de características comuns, principalmente no que diz respeito ao surgimento de uma disposição filosófica mais pessimista e sombria que tomou conta do continente no período e se materializou sob forma de narrativas ou procedimentos literários que pretendiam despertar fortes emoções nos leitores, quase sempre apelando para situações de terror, mistério e melodrama. Em parte, tais narrativas têm origem nas mudanças epistêmicas ocorridas a partir da segunda metade do século, quando o medo e o mal irrompem com força no imaginário coletivo da Europa, desencadeados por fatos históricos como o terremoto de Lisboa (1755) e as constantes erupções do Vesúvio, eventos que colocaram em evidência o poder destruidor da natureza e corroboraram para uma representação mais maligna do mundo natural e da vida. Ao se concentrarem em imagens que têm por base o espírito mais rebelde e atormentado da época, as situações dramáticas encenadas nos diferentes tipos de romance que surgiam na Europa foram um contraponto à representação neoclássica e cartesiana do

* UFPA – Universidade Federal do Pará. Faculdade de Estudos da Linguagem. Marabá – PA – Brasil. 68500-970. dserravalle@ufpa.br

mundo natural, opondo-se aos aspectos mais simplistas do Iluminismo, com seu racionalismo, cientificismo e mitos de progresso.

Devido à ampla interação literária que se deu entre as nações nesse período, Joyce Tompkins (1961) acredita não ser necessária a distinção entre as diferentes vertentes literárias que proliferaram na Europa e denomina “góticas” as diversas manifestações literárias oriundas desse espírito de época mais nebuloso que vigorou na época. O trabalho de Tompkins insere-se dentro um contexto teórico mais amplo desenvolvido por estudiosos do romantismo inglês durante a primeira metade do século XX que, ao estudarem autores pré-românticos ingleses, resgataram numerosos romances e romancistas obliterados pelo cânone literário, os quais passaram a ser chamados de “góticos”, em referência ao romance *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerado a obra gótica inaugural.¹ Apesar da grande circulação de ideias e influência mútua entre os países, o emprego do termo “gótico” para designar uma produção literária tão diferenciada e desigual parece desnecessariamente abrangente, pois sua compreensão se baseia em uma posição crítica formulada no século XX, a qual não analisa todos os romances que menciona na sua proposta unificadora da categoria “gótico”. Além disso, ainda que haja um conjunto comum no que diz respeito a modos de representação e convenções de caracterização, essa ficção do medo e do suspense não se apresenta enquanto um gênero unificado, nem mesmo quando se olha apenas para a Grã-Bretanha. Victor Sage aborda o caso específico do romance gótico inglês afirmando que o mesmo foi uma

Contracorrente variada: antiquarianismo inglês; diletantismo Whig; influências do *Sturm und Drang* alemão; jacobinismo; ocultismo e sociedades secretas radicais; propaganda da França Revolucionária; nacionalismo conservador inglês; anticatolicismo; nostalgia feudal; diabolismo romântico; Godwinianismo (SAGE, 1998, p.83).²

Em outras palavras, os romances de terror e mistério que circularam na Europa no final do século XVIII podem até ter se valido de um sistema comum de códigos literários (representação de tempo e espaço, métodos de composição, estruturação do enredo, cenários e imagens etc.); entretanto, o uso que fizeram desse material literário e as posições sociopolíticas que marcaram foram distintas e, por vezes, antagonicas (VASCONCELOS, 2002, p.120). A questão aqui não é o intercâmbio

¹ Além de Tompkins, outros críticos importantes desse ensejo foram Edith Birkhead (2008), Montague Summers (1964) e Devendra Varma (1966).

² No original: “various cross-current: English antiquarianism; Whig Dilettantism; German influences from the *Sturm und Drang*; Jacobinism; Occultism and radical Secret Societies; French Revolutionary propaganda; conservative English nationalism; anti-Catholicism; feudal nostalgia, Romantic diabolism; Godwinianism”. Doravante, todas as traduções de passagens críticas e de trechos de romances são de minha autoria, a não ser quando indicado o contrário.

literário entre os países, mas o uso de uma nomenclatura que tem origem na crítica de língua inglesa para se referir a uma produção literária de outras tradições. Por um olhar que tenta compreender o que ocorreu no período, em particular, entender os diálogos entre a *Schauerliteratur* alemã e o gótico inglês, sobre a questão James Watt afirma que “enquanto um termo de autodescrição para romances e ficção romanesca, ‘alemão’ era muito mais corrente do que ‘gótico’ na década de 1790” (WATT, 1999, p.70).³ James Watt sugere que para impulsionar a venda de livros de ficção de terror e mistério, ou ficção “escapista”, na expressão do crítico, o mercado editorial inglês se valia da reputação do romance alemão como estratégia de promoção dos seus produtos literários.

Adiante, em seu artigo intitulado “German Gothic”, Hans-Ulrich Mohr (1998) afirma que só recentemente o termo *gotischer Roman* passou a ser aceito por acadêmicos alemães, tendo sido introduzido no meio universitário por professores que trabalham na área de literatura inglesa e norte-americana. O crítico afirma que, enquanto o significado do termo gótico no contexto da literatura inglesa setecentista está relacionado ao “primitivo”, “grosseiro”, “medieval”, à “emoção excessiva” e “sexualidade exacerbada ou desviante”, na Alemanha, o adjetivo *gotisch* não é comumente associado à literatura, mas possui uma qualidade histórica ligada à ancestralidade da nação, um termo reminescente das antigas tribos germânicas que saíram do mar Báltico em corrente migratória durante o século III a.C. (MOHR, 1998, p.63-68). Ainda que o uso literário da palavra gótico tenha principiado em tempos recentes na Alemanha, isso não quer dizer que o país não tenha produzido um tipo de literatura ligado ao terror, ao mistério e aos excessos.

Assim como a Inglaterra teve uma produção literária fantástica e aterrorizante de cunho local e específico, a qual tem em Walpole um dos seus primeiros expoentes, e que depois passa a ser chamada de romance gótico pela crítica literária; a Alemanha também produziu suas próprias manifestações ficcionais envolvendo pavores e mistérios, com características originais e distintas da tradição inglesa. Típicas do século XVIII, tais narrativas ficaram conhecidas como *Ritter-, Räuber- und Schauerroman* e são, respectivamente, histórias de cavaleiros, donzelas e aristocratas, muitas vezes vivendo em uma sociedade feudal corrupta; narrativas de ladrões/rebeldes/justiceiros que abandonam o convívio social preferindo viver perto da natureza, com frequência ambientadas na região da Floresta Negra; enredos que põem em foco aparições sobrenaturais, crimes hediondos, torturas e outras atrocidades capazes de provocar calafrios nos leitores.⁴ Os romances *Der Geisterseher* (1789), de Friedrich Schiller; *Hasper*

³ No original: “As a term of self-description for novels and romances, ‘German’ was much more current than ‘Gothic’ in the 1790s”.

⁴ O livro *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik*, publicado em 1859, por J. W. Appell, desenvolve

a *Spada: Eine Sage aus dem Dreizehnten Jahrhunderte* (1792), de Carl Gottlob Cramer; e *Das Petermännchen* (1793), de Christian Heinrich Spiess, podem ser citados como exemplos de obras que contêm o elemento “*Schauer*” e que contribuem para o estabelecimento de imagens literárias e elementos narrativos encontrados nas obras posteriores de Christian August Vulpius, Johann Ludwig Tieck e Joseph Alois Gleich.

Tendo em vista os intensos contatos literários que se deram entre Inglaterra e Alemanha no contexto do final do século XVIII, este artigo busca demonstrar o papel importante que o *Schauerroman* alemão desempenhou na formação do romance gótico inglês tomando como exemplo o romance *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis.

Matthew Lewis: formação e trajetória de um germanista inglês

Matthew Gregory Lewis nasce em 9 de julho de 1775, em Londres, e inicia sua educação no Marylebone Seminary, onde ele e seus colegas somente são autorizados a conversar em francês (PECK, 1961, p.5). Aos quatorze anos, ele demonstra sua precocidade e sua paixão pelo teatro – um dos seus interesses duradouros – ao escrever a peça *The East Indian*, a qual seria apresentada no Theatre Royal Drury Lane sete anos depois. Posteriormente ele estudaria na tradicional Westminster School e depois em Christ Church, uma das faculdades constituintes da Universidade de Oxford, recebendo o título de bacharel em 1794, e o de mestre, em 1797. Seu pai, um oficial de alta patente no Ministério da Guerra britânico, tinha planos de que o filho seguisse a carreira diplomática e, por isso, Lewis costumava passar parte de suas férias escolares no exterior, estudando idiomas e se preparando para a futura profissão.

Em 1792, passa um período de seis meses em Weimar aperfeiçoando seus conhecimentos sobre a língua alemã. Durante a estada, conhece Johann Wolfgang von Goethe e Christoph Martin Wieland. Na ocasião, faz uma versão para o inglês do poema épico *Oberon* (1780), de Wieland, a qual lhe teria rendido o respeito e a admiração dos novos colegas como linguista e tradutor (PECK, 1961, p.13). Todavia, entre os diferentes tipos de textos literários com os quais teve contato na Alemanha, são as obras de dramaturgos como Jakob M. R. Lenz, Heinrich L. Wagner, Friedrich M. Klinger, Friedrich Schiller que marcariam seu trabalho futuro. As peças desses autores em geral associadas ao *Sturm und Drang*, movimento que rompe com a literatura da racionalidade e da sensibilidade, apresentam uma dramaticidade que tende a exaltar sentimentos de dor, estados mentais atormentados

um estudo sobre gênero populares e público leitor na Alemanha do século XVIII, sendo ainda um dos melhores levantamentos históricos sobre o assunto. Note-se aqui que Appell não utiliza o termo *gotischer*.

e situações assustadoras que despertam arrepios, calafrios e outras sensações de medo que caracterizam o elemento “*Schauer*”.

A literatura mais impactante e tenebrosa que havia disponível na tradição inglesa até então eram as tragédias jacobinas, algumas passagens de *Hamlet* (1601) e *Macbeth* (1603), *Lost Paradise* (1667), de John Milton, e a poética mística da Graveyard School. Nesse sentido, o contato com o movimento *Sturm und Drang* e com narrativas *Schauerromantik* fornecem a Lewis uma miríade de horrores sem precedentes: histórias de terror e suspense, de fantasmas e demônios, de emoções fortes e “gênio”, de revolta e violência, com frequência de cunho sádico. São precisamente esses aspectos mais excessivos e brutais do *Sturm und Drang* alemão que ele irá incorporar ao seu repertório de ideias e, em seguida, aclimatar ao romance gótico inglês.

Por intermédio de seu pai, Lewis obtém o posto de adido na embaixada britânica em Haia, em 1794. Contudo, ele considerava a função enfadonha e, para aliviar o tédio, costumava frequentar bares locais e visitar aristocratas que debandavam da França revolucionária (ANDERSON, 1973, p.vii). Nesse mesmo ano escreve *The Monk*, “em apenas dez semanas”, como ele costumava se gabar (TROTT 1998, p.147). Publicado anonimamente, o romance sacudiu a fleumática sociedade inglesa ao representar um crime triplo: parricídio, estupro e incesto cometidos por um padre católico chamado Ambrosio. Entre outros horrores, o romance trazia cenas de invocação do diabo, aparições de espectros e mulheres sendo queimadas nas fogueiras da Inquisição. Apesar do seu conteúdo chocante para os padrões da sociedade inglesa da época, a qual estava habituada aos terrores mais sutis que haviam definido o romance gótico sob a influência de Ann Radcliffe (NORTON, 1999), o livro de Lewis rapidamente se torna um sucesso de vendas. Nesse mesmo ano ele atinge a maioridade civil e é eleito membro do parlamento pelo partido Whig, passando a representar a cidade de Hindon, em Wiltshire, na Câmara dos Comuns – coincidentemente ele ocupa a cadeira que pertenceu a William Beckford, autor do romance gótico *Vathek* (1786) (SAGE, 2006, p.52-72).

Apenas na segunda edição, Lewis resolve assumir a autoria do romance e coloca a iniciais MP (membro do parlamento) após o seu nome. Entretanto, após a revelação da identidade do autor, dá-se uma grande celeuma e o livro passa a ser taxado de blasfemo e obsceno pelos setores mais conservadores da sociedade. Lewis chega a responder a um processo judicial, sendo forçado a recolher volumes e a suprimir das edições seguintes palavras e trechos considerados passíveis de causar ofensa ou indignação. Desse imbróglio Lewis ganharia o apodo de Matthew “The Monk” Lewis ou simplesmente de “Monk” Lewis, um chiste sobre sua homossexualidade. O autor jamais se libertaria completamente do estigma de ser um homem licenciado. A quarta edição do livro, publicada em 1798, apresenta modificações substantivas no que diz respeito à linguagem e às expressões provocativas utilizadas; já não

havia menções a tentativas de assassinato, sedução e descrições de corpos despidos. Todas as referências à atividade sexual, incluindo a famigerada cena de violação na cripta, são retiradas e, por decisão própria, Lewis nunca mais voltaria a escrever outro romance.⁵ Apesar das reações adversas, nenhum dos detratores do romance chegou a negar o talento e capacidade de Lewis e, em uma carta ao seu pai, o autor pondera sobre os acontecimentos ligados à repercussão negativa do romance.

Vinte anos não é uma idade em que a prudência é mais de se esperar. A inexperiência me impediu de distinguir aquilo que causa ofensa mas, logo que compreendi a ofensa cometida, fiz a reparação que estava em meu alcance: revisei o trabalho cuidadosamente e eliminei cada sílaba que poderia ser entendida como a menor alusão à imoralidade. Esta, aliás, não foi uma tarefa difícil pois, a objeção [ao romance] repousa totalmente nas expressões muito fortes, e nas palavras escolhidas sem cuidado, e não nos sentimentos, personagens ou na tendência geral do trabalho⁶ (IRWIN, 1976, p.47).

Após *The Monk* o trabalho de Lewis segue caminhos diferentes e, a partir de 1797, ele passa a se dedicar à produção de peças teatrais e tradução de romances e dramas, sobretudo de autores alemães, dentre as quais podem ser citadas *Kabale und Liebe* (1784), de Schiller, cujo título em inglês ficou *The minister*; o drama *Rolla, or, the peruvian hero*, uma tradução de *Die Spanier in Peru; oder, Rollas Tod* (1796), de August von Kotzebue; escreve uma peça intitulada *The spectre castle: a drama in five acts*, a qual é encenada em diferentes teatros ao redor do mundo, embora não tenha se mantido relevante até aos dias atuais. Em 1802, Lewis já havia se estabelecido como um dramaturgo popular e abandona a política permanentemente para se dedicar apenas à escrita profissional. Em 1805 verteu para o inglês o romance *The Bravo of Venice: a romance*, tradução de *Abällino, der Grosse Bandit* (1792), de Johann Heinrich Daniel Zschokke. Em seguida adapta o livro para o teatro sob forma da peça *Rugantino; or, The Bravo of Venice: a grand romantic melodrama in two acts*, a qual ficaria em cartaz até 1826 nos Estados Unidos (McEVOY, 1998, p.xxxviii). No ano seguinte traduz e publica o romance *Elisabeth, Erbin Von Toggenburg* (1789), de Christiane Naubert, cujo título em inglês ficou *Feudal Tyrants, or, The Counts of Carlsheim and Sargans*. O papel de Lewis na divulgação

⁵ Louis Peck (1961, p.34-35) desenvolve um trabalho minucioso de comparação entre as diferentes edições. O pesquisador aponta como a palavra *lust* (luxúria) foi suprimida e como expressões, a exemplo de *ravisher* (estuprador ou raptador) e *incontinence* (intemperança ou sensualidade), foram trocadas por termos mais neutros e/ou “inofensivos”.

⁶ No original: “*Twenty is not the age at which prudence is most to be expected. Inexperience prevented my distinguishing what should give offence; but as soon as I found that offence was given, I made the only reparation in my power: I carefully revised the work, and expunged every syllable on which could be grounded the slightest construction of immorality. This, indeed, was no difficult task, for the objection rested entirely on expressions too strong, and words carelessly chosen; not on the sentiments, characters, or general tendency of the work?*”.

da literatura alemã na Inglaterra do final do século XVIII foi muito significativo: não apenas promove obras de escritores germânicos entre membros da alta sociedade britânica da qual fazia parte, a exemplo de Lord Byron (para quem leu *Faust*), do casal Shelley e de Sir Walter Scott, mas, também, valendo-se de sua habilidade de saber interpretar as obras alemãs acima mencionadas numa linguagem fácil e moderna, Lewis traduz poemas, romances e leva aos palcos ingleses muitas peças do teatro alemão, ajudando a popularizar um repertório de temas e imagens entre o público britânico e transformando o que se entendia por ficção de terror, medo e mistério no período.

Após a morte do seu pai, em 1812, Lewis herda os latifúndios que a família possuía em Savanna-la-Mar, Jamaica, e encerra sua carreira de escritor profissional. Em 1815, ele viaja ao que se chamava então de Índia Ocidental a fim de inspecionar suas propriedades. Nesse período de sua vida Lewis demonstra uma consciência humanitária que talvez possa ser entendida como um contraponto à sua reputação infame. Consta que ele era favorável à causa abolicionista e que apoiou o Slave Trade Act, de 1807, decreto que proibiu a comercialização de escravos no Império Britânico – o Slavery Abolition Act só de daria em 1833. Todavia, Lewis acreditava que a emancipação completa naquele momento resultaria apenas em rebeliões e derramamento de sangue (PLASA, 2009). Em 1816 ele faz amizade com o famoso defensor da causa abolicionista William Wilberforce, com quem discute modos de se fazer reformas que possam melhorar as condições dos escravos. Durante uma segunda visita à Jamaica, com o intuito de se tornar mais familiarizado com os negócios da família e almejando melhorar as condições da população escrava, Lewis contrai febre amarela e morre durante a viagem de regresso à Inglaterra. Seu corpo foi atirado ao mar e o diário que ele manteve sobre a experiência de ser dono de engenho na Jamaica, intitulado *Journal of a West India Proprietor* (1815-1817), foi publicado postumamente, em 1834.

Influências germânicas e a recepção crítica do romance

A segunda edição do romance *The Monk*, publicada em outubro de 1796, na qual Lewis coloca seu nome e divulga seu *status* de membro do parlamento, desencadeou um verdadeiro pandemônio de opiniões críticas divergentes. Tal polêmica se deu dentro de um quadro mais amplo ligado ao processo de desenvolvimento e consolidação do gênero romance na Grã-Bretanha setecentista, o qual foi marcado por debates acalorados a respeito das características, intuídos, escopo, problemas dessa nova forma literária em evolução, e o debate sobre o romance de Lewis foi um dos mais intensos. Mediante prefácios, posfácios e notas autorais os romancistas tentavam delinear a natureza do romance, muitas vezes oferecendo esclarecimentos sobre suas motivações e reflexões teóricas sobre o gênero. O prefácio de Horace Walpole à segunda edição do *The castle of Otranto*,

a gothick story (1765) fornece um perfeito exemplo dessa prática literária ao explicar a fusão entre a velha ficção romanesca (*romance*, em inglês) e o novo gênero romance (*novel*) dentro da narrativa que ele criou. Tal atividade reflexiva também se estendeu aos periódicos, jornais e revistas literárias da época e contou com a participação de resenhistas, editores, jornalistas, leitores e outros tipos de comentaristas culturais que ofertavam suas próprias concepções sobre o gênero romance e os propósitos a que ele deveria servir.⁷

A breve nota explicativa que Lewis escreve para introduzir *The Monk* trata de apontar seus modelos literários, entre as quais ele menciona uma lenda persa chamada “Santon Barsisa”; uma história do folclore alemão sobre uma freira que sangra e cujo fantasma aparece no castelo de Lauenstein (a qual ele chama de *The Bleeding Nun*); uma balada dinamarquesa sobre um ser fantástico que habita rios e lagos (*The Water-King*), a balada espanhola “Belerma y Durandarte”, e “Gaiferos y Melisandra” uma canção popular espanhola citada em Dom Quixote. Lewis encerra sua nota dizendo: “agora eu fiz uma confissão completa de todos os plágios sobre os quais tenho conhecimento mas, não duvido, muitos outros podem ser encontrados, dos quais estou totalmente inconsciente no momento”.⁸ Essa quase retratação que serve de introdução ao *The Monk* deixa complexo o conceito de plágio (ou recriação a partir de materiais de diversas fontes) quando este não se ancora em outros trabalhos literários, mas em contos populares, lendas locais e demais fontes de conhecimento público que têm por base a tradição oral. A ideia é que tal material narrativo circula livremente ao longo dos séculos entre nações e seria legítimo se apropriar de seus temas, imagens, cenários e situações e, até mesmo, reinventar esses elementos, como fez James McPherson em *Ossian* (1762) e, de certa forma, como faria posteriormente Sir Walter Scott em seus romances históricos de inspiração “bardística”.

Lewis também assimila – direta e indiretamente –, no entanto, uma variedade de incidentes, enredos, cenários e temas oriundos de obras de escritores alemães, os quais ele retrabalha e incorpora ao seu romance. Por exemplo, a balada “The Water-King” (LEWIS, 1998, p.289), ele teria encontrado em uma coleção de poesia de Johann Gottfried Herder, chamada *Volkslieder* (1778), na forma do poema “Der Wassermann”, e Lewis certamente conhecia a coletânea de contos de fadas *Volksmärchen der Deutschen* (1786), de Johann Karl August Musäus. A ideia central de outra balada que aparece em *The Monk*, intitulada “Alonzo the Brave and Fair Imogine” (LEWIS, 1998, p.313) remete ao poema *Lenore* (1773), de Gottfried August Bürger; ambos os textos representam a aparição de uma amante-fantasma e têm como cenário o túmulo como ninho de amor. *Der Geiterbanner*, de Ludwig

⁷ Para uma discussão mais detalhada sobre a concepção do romance inglês, ver Vasconcelos (2002).

⁸ No original: “I have now made a full avowal of all the plagiarisms of which I am aware of myself; but I doubt not, many more may be found, of which I am at present totally unconscious”.

Flammenberg, traduzido por Lewis para o inglês como *The Necromancer* (1794), guarda inúmeras semelhanças com o episódio dos bandidos na floresta Estrasburgo retratado em *The Monk* (LEWIS, 1998, p.75-81). A lenda cristã do judeu errante, que já circulava na Europa desde a Idade Média e que no século XVIII aparece no poema “Der Ewige Jude” (1783), de Christian Friedrich Daniel Schubart, e em *Der Geisterseher* (1789), de Schiller, também parece servir de material para o autor inglês (LEWIS, 1998, p.177).

Um dos episódios mais evidentes de empréstimo literário é, todavia, uma passagem quase que literal de *Die Teufelsbeschwörung* (1791), de Georg Leonhard Wächter, traduzida por Lewis como *The sorcerer* (1795), na qual o vilão cai de um penhasco mas não morre instantaneamente, fica paralisado no fundo do abismo. Em seguida, o antagonista é atacado por insetos que chupam seu sangue e pássaros que lhe bicam a carne e os olhos causando grande dor; essa mesma cena é reproduzida no final de *The Monk*, correspondendo à punição e destino do padre-vilão Ambrosio. Muitas outras fontes têm sido procuradas e sugeridas, mas é importante salientar que esses elementos retirados da literatura alemã no romance de Lewis fazem parte de um conjunto maior de convenções vigentes no final do século XVIII. Entretanto, a busca por fontes diretas é um trabalho complexo (talvez irrelevante) e muitos romances desse período compartilham o mesmo estoque de episódios, personagens e às vezes até mesmo frases completas. Ainda que a crítica literária de origem inglesa tenha convencionado chamar tal repertório de “gótico” (por exemplo, TOMPKINS, 1961; HADLEY, 1978; HALL, 2005), as traduções e adaptações feitas por Lewis só podem ser denominadas “góticas” na medida em que são escritas em inglês e que se inserem em um contexto local específico conectando literatura e sociedade, como veremos a seguir. Em razão de seu diálogo com a literatura alemã, Lewis sofreu muitas recriminações; entretanto, as críticas mais graves que recebeu foram acusações de seus compatriotas sobre a falta de decoro e irreligião do romance.

O periódico eclesiástico *The British Critic: a New Review* publicou que o livro veicula “luxúria, homicídio, incesto e todas as atrocidades que podem trazer desgraça à natureza humana reunidas, sem a desculpa da probabilidade, ou mesmo da possibilidade, de serem explicadas”.⁹ Em uma coluna para o periódico *Critical Review*, o poeta Samuel Taylor Coleridge declara que *The Monk* é “um romance o qual, se um pai visse nas mãos de um filho ou filha, ele deveria, compreensivelmente, ficar pálido”; o poeta ainda afirma que passou a prestar atenção nesse livro tão somente pelo seu sucesso repentino e acrescenta que “o autor é um homem de posição e fortuna. Sim! O autor de *The Monk* subscreve-se um LEGISLADOR! Nós

⁹ No original: “Lust, murder, incest, and every atrocity that can disgrace human nature brought together, without the apology of probability, or even possibility, for their introduction” (*The British Critic*, n.7, p.677, 1796). Citado por Emma McEvoy (1998) em sua nota de apresentação ao romance.

olhamos e trememos!”.¹⁰ A revista *European Magazine and London Review* afirma que o romance é um acervo de “plágio, imoralidade e extravagância desmedida”, e a *Scots Magazine* publica que o livro de Lewis é um atentado à decência e à fé religiosa, sugerindo que a Procuradoria Geral britânica deveria mover uma ação contra Lewis por impiedade, anticatolicismo e sexualidade explícita.¹¹

A principal crítica dirigida ao romance dizia respeito ao problema da moralidade. Segundo essas orientações mais conservadoras, as representações de sexualidade e o desrespeito pela religião institucionalizada seriam insultantes e ameaçavam corromper a juventude. Note-se aqui que tal tipo de invectiva baseia-se no pressuposto de que a ficção tem o poder de influenciar a realidade. Sobre a função social do romance, uma leitura muito influente nesse sentido foi *The pursuits of literature* (1796), de T. J. Matthias (1805); um trabalho de cunho satírico que asseverava que a literatura era capaz de derrubar o Estado. Para esse setor conservador da sociedade, já que não era possível deter o crescimento e a popularização do novo gênero, era então necessário distinguir a literatura bem intencionada daquela potencialmente subversiva. O romance deveria cumprir uma função educacional e de caráter formativo – de modo semelhante ao *Bildungsroman* – apontando o caminho da virtude e preenchendo um papel ideológico na sustentação do projeto de nação inglês. Além disso, pela conjuntura sócio-político do final do século XVIII, aos olhos dos ingleses, tais “ataques à moralidade”, como os do romance de Lewis, eram com frequência associados aos levantes revolucionários que ocorriam na França, pois pareciam se identificar com o conflito passional, o comportamento excessivo e as conspirações violentas que aconteciam do outro lado do canal da Mancha (SÁ, 2010, p.41).

Esse conservadorismo que se nota na Grã-Bretanha na década de 1790 não foi, contudo, um comportamento generalizado. Saíram em defesa de Lewis seu editor Joseph Bell, os críticos Thomas Dutton e Henry Frances Robert Soame, e este último compara Lewis a Dante Alighieri por sua audácia e poder de renovação da linguagem (IRWIN, 1976, p.47-8). A revista *Monthly Mirror* afirma que não se recordava de “ter lido uma produção mais interessante” e, no número seguinte, publica uma resenha intitulada “Apology for The Monk”, na qual valoriza o final moralizante do romance (que encerra com a punição do padre Ambrosio) invertendo as críticas sobre a “imoralidade” do livro ao declarar que “esse lindo romance é bem calculado para promover a causa da Virtude”.¹² O Marquês de Sade enxergou

¹⁰ No original: “a romance, which a parent saw in the hands of a son or daughter, he might reasonably turn pale” e “the author is a man of rank and fortune. Yes! The author of *The Monk* signs himself a LEGISLATOR! We stare and tremble” (*Critical Review*, n.19, p.197, 1796). Citado por Markman Ellis (2000, p.110).

¹¹ No original: “plagiarism, immorality, and wild extravagance”. Citado por Louis Peck (1961, p.24 e 27).

¹² No original: “to have read a more interesting production” (*The Monthly Mirror*, v.2, June 1796).

um significado político singular nos romances ingleses, ele os via como uma resposta à ansiedade e ao medo causado pela Revolução Francesa. Em “Idée sur les romans”, texto de prefácio ao romance *Crimes de l’amour* (1800), Sade afirma que os romances góticos ingleses são “o fruto essencial dos choques revolucionários que toda a Europa sentiu”.¹³ Adiante, nesse mesmo texto, Sade declara que prefere a literatura de Lewis à de Radcliffe, considerando “O Monge superior, em todos os aspectos, às bizarras explosões da brilhante imaginação de Radcliffe (sic)”.¹⁴ Para o Marquês, a superioridade do romance de Lewis estaria no fato de ele representar o crime como ele se dá na vida, em vez de ceder à escritura de quimeras como fazia Radcliffe.

Enquanto Lewis se utiliza de incidentes extraordinários e brutais, do irracionalismo das paixões e da representação mais explícita da sexualidade, lições aprendidas com o *Schauerroman* (um exemplo cabal é a cena em que Agnes acorda na cripta do convento ao lado do cadáver putrefato do seu bebê e ouve Ambrosio estuprando e assassinando sua irmã), a literatura de Radcliffe se caracteriza pela descrição de belezas naturais que evocam o sublime burkiano, pela ênfase nos elementos melodramáticos que remetem aos romances de Richardson, e a sexualidade representada de modo mais suave para o leitor inglês. Essas diferenças vão servir de base para a elaboração de teorias que dividem o gótico inglês em duas vertentes literárias ditas “masculina” e “feminina”, e representadas respectivamente por Lewis e Radcliffe.

Terror, horror e os góticos masculino e feminino

A distinção entre os termos “terror” e “horror” no contexto do romance gótico inglês foi estabelecida ainda no início do século XIX pela escritora Ann Radcliffe em um ensaio intitulado “On the Supernatural in Poetry” (1826). Nesse texto a romancista declara que o terror se define em termos de indeterminação e potencialidade, ele “expande a alma e desperta as faculdades mentais para um grau mais alto da vida” despertando o sentimento do Sublime.¹⁵ Em contraste, o horror é brutal e explícito, ele “contraí, congela e quase as aniquila” [as faculdades mentais].¹⁶ Radcliffe complementa tal reflexão afirmando que

Citado por Louis Peck (1961, p.24).

¹³ No original: “*le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l’Europe entière se ressentait*” (SADE, 1970, p.55).

¹⁴ No original: “*le Moine, supérieur; sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillant imagination de Radcliffe (sic)*” (SADE, 1970, p.55).

¹⁵ Ann Radcliffe faz uma leitura estética do tratado filosófico de Edmund Burke sobre a natureza do belo e do sublime. Ver: Burke (1993).

¹⁶ No original: “*expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life*” e “*contracts, freezes, and nearly annihilates them*”. Publicado em *New Monthly Magazine and Literary Journal*,

Eu entendo que nem Shakespeare, nem Milton em suas ficções, nem o Sr. Burke pelo seu raciocínio, buscaram em qualquer instância legitimar o horror como uma fonte do sublime, no entanto todos eles concordam que o terror é fonte do mais alto grau; e onde reside a grande diferença entre o terror e o horror mas, na incerteza e na obscuridade que acompanham o primeiro, respeitando o pavor do mal.¹⁷

Em outras palavras, o terror seria um sentimento de antecipação, angústia e/ou ansiedade que precede o choque de ver algo assustador, estando ligado ao pensamento e à imaginação (e por ser ativado mediante processos mentais ela o considera um sentimento superior). O horror, por sua vez, tem por base uma reação física que acontece ao se presenciar uma cena sangrenta, nojenta e/ou de alguma forma impactante, a qual gera fortes sentimentos de repulsa. Quando Radcliffe teorizou sobre esses conceitos acreditava-se que ela tinha em mente estabelecer uma distinção entre as suas próprias obras e aquelas mais impactantes que proliferaram após a publicação de *The Monk* (MILES, 1995, p.44). Posteriormente, críticos como Ellen Moers iriam usar essa diferenciação entre os conceitos “terror” e “horror” para defender a existência de um gótico masculino (ligado ao horror) e um gótico feminino (ligado ao terror).

A expressão “*Female Gothic*” ou gótico feminino foi cunhada por Ellen Moers em 1977, oferecendo um modo alternativo de pensar sobre o romance gótico. Seu texto focou o papel central desempenhado pelas mulheres na formação da literatura gótica, tanto como escritoras quanto como personagens. Todavia, Moers não foi a primeira pessoa que destacou o problema do gênero sexual em romances góticos, seu conceito crítico e posição política sobre a centralidade das mulheres na literatura gótica é elaborada em diálogo com um texto de Robert Hume (1969), que anteriormente havia usado as definições radcliffianas de terror e horror para afirmar a preponderância do romance de Lewis em relação à autora. O argumento de Hume é de que a obra de terror de Radcliffe transmite domesticidade e conservadorismo e que foi preciso um outro tipo de gótico, escrito por homens, para expressar de um modo mais aberto atos de violência e vilania. A alegação é tendenciosa e pode ser rebatida de diversas maneiras. Platzner (1971) procurou contra-argumentar voltando seu foco de análise para os textos em si (em oposição à leitura feita dentro de categorias rígidas) pois nenhum romance é monolítico, eles oscilam entre momentos de horror e de terror, e Moers (1977) destacou a questão do gênero sexual do personagens, inclusive a credibilidade da

n.16, p.145-52.

¹⁷ No original: “*I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between terror and horror; but in uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreader evil*”. Publicado em *New Monthly Magazine and Literary Journal*, n.16, p.145-52.

descrição de mulheres no romance gótico, bem como a representação dos homens nesse romance, os quais querem casar com as mulheres ou tentar matá-las, ou as duas coisas. Mais recentemente, a utilidade dessa divisão do gótico em duas categorias distintas tem sido questionada em diferentes medidas. Não obstante, costuma-se esquecer de que ao se referirem a Lewis como o representante de gótico masculino, há por trás da categoria uma bagagem que tem sua origem no *Schauerroman* alemão.

Conclusão

No decorrer do século XVIII formas literárias alemãs e inglesas dialogaram de modo significativo, estabelecendo relações de influências mútuas (PASCAL, 1968, p.140). Nesse intercâmbio, os autores alemães leram e se apropriaram de Shakespeare, Edward Young, e James McPherson (o forjador de Ossian), e, por sua vez influenciaram nas obras de Coleridge, Wordsworth, Byron e Lewis. Todavia, enquanto o romance gótico inglês, que vigorou no final do século XVIII, se tornou uma área de pesquisa influente dentro da grande área de Estudos Anglo-Americanos, análises sobre o *Schauerroman* alemão ainda são raras de se encontrar, seja em periódicos especializados, seja em compêndios dedicados à história da literatura alemã. Em parte isso se deve a uma antiga pecha contra fenômenos culturais populares que levou o *Schauerroman* a ser rotulado como trivial e insatisfatório. Apesar dos questionamentos sobre o conceito de cânone literário desenvolvidos a partir dos anos 1960, os quais permitiram a multiplicação dos objetos de estudo, ainda quase não se encontram pesquisas sobre o *Schauerroman* feitas a partir de uma perspectiva teórica moderna que leve em consideração fatores sociais e culturais específicos. Assim como o romance gótico inglês refletiu questões locais específicas relacionadas ao medo provocado pela Revolução Francesa e à moralidade religiosa, há de certo no *Schauerroman* elementos que articularam incertezas, ansiedades e tabus internos da sociedade alemã setecentista.

Este artigo buscou valorizar o romance inglês pelos processos de transferências culturais, alinhando *The Monk*, uma obra central do gótico inglês, ao *Schauerroman*. Mediante um estudo de caso, o artigo buscou investigar, analisar e discutir processos de circulação e apropriação de temas e procedimentos que foram característicos do processo de internacionalização do gênero romance e assim recuperar uma possível rede de leituras que formaram um romancista tão importante para a tradição gótica inglesa como Matthew Lewis. Buscou-se demonstrar que o romance gótico de Lewis aproveita diversas fontes e sugestões da literatura alemã, particularmente aquelas ligadas ao *Sturm und Drang* e ao *Schauerroman*. Tal aspecto diferencia a obra de Lewis do traço típico do gótico inglês, representado pela linguagem do sentimento de Radcliffe. A distinção entre os dois foi proposta em termos das categorias “gótico

masculino” e “gótico feminino”; todavia, aquilo que diferencia as obras desses dois romancistas ingleses são os propósitos estéticos e padrões narrativos diferentes (ainda que ambos se utilizem de um repertório comum de temas, cenários e imagens literárias). Lewis aposta no repulsivo, na licenciosidade e na ironia para criar sua marca característica e, por causa dessa transgressão das normas sociais, da ousadia e da ruptura com as noções estabelecidas de providência, ele recebeu a condenação da crítica dos seus compatriotas. Pela lógica da transculturação, fica aqui sugerido que o romance inglês recebeu uma contribuição significativa do *Schauerroman* e aponta-se a necessidade de pesquisas especializadas sobre esses diálogos literários entre Inglaterra, Alemanha e outros países a fim de compreender o efeito que elas tiveram sobre a sociedade de outrora e atual.

SÁ, D. S. de. *The Monk: an English Schauerroman*. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.155-171, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This article focuses on literary contacts between England and Germany in the late eighteenth century context. Taking as an example the novel The Monk (1796) by Matthew Gregory Lewis, this paper seeks to demonstrate the important role played by German Schauerroman in the formation of the English Gothic novel.*

■ **KEYWORDS:** *Matthew Gregory Lewis. The Monk. Gothic novel. Schauerroman. Literary contacts.*

Referências

ANDERSON, H. (Ed.) **Preface to *The Monk***. Oxford: Oxford UP, 1973.

APPELL, J. W. **Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik, Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungs-Literatur**. Leipzig: W. Engelmann, 1859.

BIRKHEAD, E. **The tale of terror: a study of the Gothic romance**. Boston: Book Jungle, 2008.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993.

CARPEAUX, O. M. **A literatura alemã**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

ELLIS, M. **The history of gothic fiction**. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.

FLAMMEMBERG, L. **The necromancer**: or the tale of the black forest. London: Robert Holden, 1927.

HADLEY, M. L. **The undiscovered genre**: a search for the German gothic novel. Bern: Peter Lang, 1978.

HALL, D. **French and German Gothic Fiction in the Eighteenth Century**. Bern, Peter Lang, 2005.

HUME, R. Gothic Versus Romantic. **PMLA**, n.84, p.282-90, 1969.

IRWIN, J. M. G. **“Monk” Lewis**. Boston: Twayne Publishers, 1976.

LEWIS, M. **The Monk**. Editado por Emma McEvoy. Oxford: Oxford UP, 1998.

_____. **Journal of a West India Proprietor**: kept during residence in the Island of Jamaica. New York: Kessinger Publishing, 2007.

_____. **The castle spectre**: a drama. Charleston – South Carolina: Nabu Press, 2010.

MATTHIAS, T. J. **The pursuits of literature** [1796]. 13.ed. London: T. Becket, 1805.

McEVOY, E. **Introduction to *The Monk***. Oxford: Oxford UP, 1998.

MILES, R. **Ann Radcliffe**: the great enchantress. Manchester: Manchester UP, 1995.

MOERS, E. **Literary women**. New York: Anchor Press, 1977.

MOHR, H.-U. German Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The handbook to gothic literature**. New York: New York UP, 1998. p.63-8.

NORTON, R. **The mistress of Udolpho**: the life of Ann Radcliffe. London: Leicester UP, 1999.

PASCAL, R. **The German novel**. Manchester: Manchester UP, 1968.

PECK, L. F. **A life of Matthew G. Lewis**. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1961.

PLASA, C. Conveying away the Trash: Sweetening Slavery in Matthew Lewis’s Journal of a West India Proprietor, kept during a Residence in the Island of Jamaica. In: PLASA, C. (Ed.) **British and Caribbean literatures of sugar**. Liverpool: Liverpool UP, 2009.

PLATZNER, R. Gothic versus Romantic: a rejoinder. **PMLA**, n.86, p.266-74, 1971.

RADCLIFFE, A. On the supernatural in poetry. **The New Monthly Magazine**, n.7, p.145-52, 1826.

SÁ, D. S. de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em *O Guarani*. Salvador: Edufba, 2010.

SADE, Marquês de. **Idées sur les romans**. Editado por Jean Glastier. Bordeaux: Ducros, 1970.

SAGE, V. Gothic novel. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The handbook to gothic literature**. New York: New York UP, 1998. p.81-90.

_____. Black Venice: conspiracy and narrative masquerade in Schiller, Zschokke, Lewis and Hoffmann. **Gothic Studies**, v.1, n.8, p.52-72, 2006.

SCHILLER, F. **Os bandoleiros**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

_____. **Ghost-seer**, or the Aparitionist. New York: Indybooks, 2004.

SUMMERS, M. **The gothic quest**: a history of the gothic novel. New York: Russell & Russell, 1964.

TOMPKINS, J. M. S. **The popular novel in England, 1770-1800**. London: Methuen & CO LTD., 1961.

TROTT, N. Lewis, Matthew (1775-1818). In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.) **The handbook to gothic literature**. New York: New York UP, 1998. p.146-49.

VARMA, D. P. **The gothic flame**: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences. New York: Russel & Russel, 1966.

VASCONCELOS, S. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WÄTCHER, L. **The Sorcerer**: a tale from the German of Veit Weber. London: Galle Ecco, 2010.

WATT, J. **Contesting the gothic**: fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

WORDSWORTH, W. Preface to 'Lyrical Ballads' [1802]. In: HUTCHINSON, T. (Ed.) **The poetical works**. London: Oxford University Press, 1990.

ZSCHOKKE, J. Heinrich Daniel. **The Bravo of Venice** (1805). Translated from the German by Matthew Lewis. Disponível em: <<http://www.blackmask.com>>. Acesso em: 15 jun. 2005.

Recebido em 12/11/2012

Aceito para publicação em 13/07/2013



VOZES PROFÉTICAS NA LITERATURA INGLESA

Maria Alice Ribeiro GABRIEL*

■ **RESUMO:** Este estudo sugere uma reflexão sobre modelos de linguagem profética durante a Renascença e o barroco. Tais modelos estão fortemente relacionados com noção de Revelação em comunidades cristãs e judaicas dos séculos XVI e XVII, e com o modo como essas comunidades receberam a profecia e admitiam o profeta. As obras proféticas de poetas e outros escritores também fornecem um sistema para a reflexão sobre os novos propósitos da mensagem profética da Revelação e literatura profética envolvida nessas comunidades europeias impactadas por grandes transformações sociais e políticas.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** História literária. Profecia. Revelação.

Teólogos e historiadores da Renascença contribuíram para a extensa proliferação de comentários a respeito do Apocalipse, também chamado livro da Revelação ou Apocalipse de João. Na terminologia judaica e cristã, um “apocalipse” é a revelação divina a um profeta escolhido por Deus dos eventos ou desígnios que até então permaneciam ocultos.

A Renascença também produziu uma “Revelação poética”. O alcance dessa poesia oferece *insights* que guardam uma grande profundidade e riqueza semântica, contrastando, segundo Joseph Wittreich (1984, p.198-9) com “*the anemic and evasive commentaries*” oferecidos pelos ortodoxos, os quais se concentram em racionalizar um desconcertante e complexo livro.

A fase renascentista dos comentários sobre a Revelação, de acordo com teólogos e historiadores, pode ser caracterizada como um processo em que o leitor católico detecta uma nota de sentimento protestante. Os poetas da Revelação revelam o desenvolvimento de uma visão mais secularizada do texto sacro, envolvendo uma gradual síntese e sincronização das interpretações de cunho espiritual e histórico da Revelação. Os poetas da Revelação são capazes de conciliar oposições, “*but over a stretch of time*” (WITTREICH, 1984, p.199).

John Donne, educado por uma família devotadamente católica, sobrinho do eminente tradutor e sacerdote jesuíta Jasper Heywood, sobrinho-neto de Thomas More, e que se tornaria, mais tarde, deão da Catedral de São Paulo pela Igreja

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História Social. São Paulo – SP Brasil. 05508-900 – mariaalibr@bol.com.br

anglicana, expressou no soneto XVI de *Holy Sonnets* as expectativas dos poetas da Revelação de seu tempo:

*Father, part of His double interest
Unto Thy kingdom Thy Son gives to me;
His jointure in the knotty Trinity
He keeps, and gives to me His death's conquest.
This Lamb, whose death with life the world hath blest,
Was from the world's beginning slain, and He
Hath made two wills, which with the legacy
Of His and Thy kingdom do thy sons invest.
Yet such are these laws, that men argue yet
Whether a man those statutes can fulfil.
None doth; but thy all-healing grace and Spirit
Revive again what law and letter kill.
Thy law's abridgement, and Thy last command
Is all but love; O let this last Will stand!* (DONNE, 2004, p.253)

A linguagem profética é um tema caro aos especialistas da história e da literatura do século XVII. O barroco, marcado por tensões religiosas, fez-se reputar como a idade de ouro da linguagem profética. Na dramaturgia se torna bem clara a questão da representação do irrepresentável, do divino. Na poesia francesa que a Inglaterra influenciou vigora o estilo emotivo, erudito e devocional característico do gosto da Contrarreforma de Jean de La Ceppède (1550-1622), e na Inglaterra, o tom épico-teológico de John Milton (1608-1674), a voz do poeta é considerada por ambos como profética.

La Ceppède elegeu o soneto para transcrever a epopeia da Paixão de Cristo, disposta em estações em seus *Théorèmes spirituels*. Manifesta a preocupação barroca de expressar a verdade, de cristalizá-la em uma figura, uma visão inesquecível: poesia mística, rigor formal e efusão marcam a sua criação literária. Para La Ceppède, a poesia é um instrumento da fé, a estética não constitui um fim em si mesma, contudo um meio de “*donner quelque consoltion aux ames chrestiennes parmy tant et tant de maux qui les affligent*” (DONALDSON-EVANS, 1969, p.185).

Desde o princípio da coletânea de sonetos dos *Théorèmes spirituels*, La Ceppède descreve-se como um emissário de Deus e elege o profeta Isaías como modelo. O contexto tridentino de reconquista católica o faz evocar a Musa devota em lugar da profana. Sua obra é evangelizadora, no sentido de difundir e tornar conhecida a Sagrada Escritura e mesmo a sua exegese. Portando-se como um visionário, La Ceppède dispõe-se a apreender no sagrado o seu mistério e dividi-lo com o leitor.

John Milton concebeu em sua grande epopeia um poeta profeta, capaz de glorificar a Deus, edificar a nação, ver e explicar aos homens a Verdade e os caminhos invisíveis de Deus. Em sua prosa e poesia ele se descreve como um profeta de sua nação, crendo que sua inspiração procede diretamente da graça divina. Identificava-se com os profetas bíblicos Jeremias e São João Evangelista, além de Tirésias, o oráculo da tragédia de Sófocles, *Édipo Rei* (GHERMANI, 2008, p.125).

A literatura e a história das ideias e das mentalidades confluem para explicar o alcance político-religioso das obras que circularam pela Europa no século XVII. Com a chegada da dinastia Stuart ao trono inglês, em 1603, as tensões sociais e a situação da monarquia britânica se agravaram. Os Stuart, tradicionalistas católicos, fomentaram disputas de caráter econômico e religioso, desejosos de fixar bases mais sólidas ao absolutismo britânico.

A Revolução inglesa (1640-1660), liderada pelo puritano Oliver Cromwell, e a Revolução Gloriosa, que levou ao trono o príncipe Guilherme de Orange em 1668, a quem impuseram a declaração de direitos (*Bill of Rights*) e a Acta de Tolerância, ambas contaram com seus teóricos e publicistas. Dentre as influências que despontam está a obra de Francis Bacon, com *Of Unity in Religion*, influenciado por Erasmo, o qual influenciou também a Milton. Já na segunda metade do século XVI, o luteranismo e acentuadamente o calvinismo elevaram os conceitos de predestinação, aliança divina e povo eleito. Grupos perseguidos, como os católicos e os quakers, também admitiam esses conceitos (FERREIRA, 2010, p.7).

Em Portugal, eles surgem nas obras dos teóricos, financistas e embaixadores da Restauração portuguesa (1640-1668), dentre os quais se destacam o Padre Antônio Vieira e seu amigo cristão-novo Manuel Fernandes Vila-Real, por sua vez amigo de outro cristão-novo que deu seu apoio à Restauração, o espanhol Antônio Henriques Gomes. Segundo Israel Salvador Révah (1962, p.81-168 apud TORGAL, 1981, p.319) a intenção de pôr termo à perseguição inquisitorial que atingia os cristãos-novos e o desejo de reuni-los em Portugal conectam esses três talentos. Eles estiveram em França e Ruão no princípio da Restauração e fizeram contato com o pensamento de Menasseh ben Israel (1604-1657), cujas obras teológicas eram conhecidas tanto por judeus quanto por cristãos.

É bem conhecido o fato de que o famoso rabino e erudito Menasseh ben Israel manteve várias ligações amigáveis com seus contemporâneos não judeus. Ao círculo de letrados cristãos Gerardus Johannes Vossius, Caspar Barlaeus, Hugo Grotius, Claudius Salmasius, somam-se outros nomes da afamada “República das Letras”, mostrando a grande reputação do rabino judeu. Ao lado desses constam os nomes de vários membros pertencentes ao círculo internacional do milenarismo cristão, como os dos teólogos britânicos John Dury, Henry Jessey and Nathaniel Homes, o silesiano Abraham von Franckenberg, o jesuíta português Antônio Vieira,

o visionário boêmio Paul Felgenhauer e o teólogo inglês Petrus Serrarius (WALL, 1989, p.164).

Serrarius (1600-1669) é uma figura relacionada a Menasseh pouco conhecida e obscura. Cecil Roth menciona-o de passagem em sua biografia sobre Menasseh (ROTH, 1945, p.154). Henry Méchoulan e Gerard Nahon comentam a importância de Serrarius e sua visão do papel dos judeus no esquema messiânico (ISRAEL, 1959, p.59-61). De acordo com Richard Popkin, tornou-se conhecido como o deão dos dissidentes e independentes pensadores religiosos de Amsterdam. Como Menasseh, esteve ligado a Spinoza, mas como seu protetor e colaborador (POPKIN, 1986, p.177).

Nascido em Londres, Serrarius foi educado como filho de uma importante família de mercadores. As famílias de Menasseh e Serrarius foram perseguidas pela Inquisição, estabelecendo-se nos Países Baixos. Serrarius frequentou Oxford entre 1617 e 1619. Segue para Leiden a fim de receber seu treinamento teológico. Em 1626 foi nomeado ministro da congregação de Wallon em Colônia. Nesse período, Menasseh servia como rabino à congregação hispano-portuguesa de Amsterdam (WALL, 1989, p.164).

A correspondência de Serrarius mostra profunda influência do místico alemão Jacob Boehme (1575-1624). Em 1628, inicia seus estudos de medicina na Universidade de Groningen. Dois anos depois se estabeleceu em Amsterdã, centro cultural, econômico e religioso da república Holandesa no século XVII, onde permanecerá até a morte. Nessa cidade encontrar-se-á com boemistas, místicos e milenaristas. Crescido na atmosfera do calvinismo ortodoxo, envolveu-se gradualmente com o milenarismo e um espiritualismo místico (WALL, 1989, p.164).

Tanto Serrarius quanto Menasseh ben Israel, por sua formação e estudos religiosos, tiveram contato com a arte oratória, os textos dos grandes pregadores, as obras dos místicos, ou dos chamados “iluminados”, que se intitulavam a si mesmos como profetas. O próprio Menasseh, como afirma Lucien Wolf (1901, p.xxxvi) à sua maneira diplomática, faz saber que sua vinda à Inglaterra não poderia ser de todo indesejada pelo Altíssimo, o Senhor Protetor.

Seus estudos sobre a Kabala fazem-no crer que após terem se dispersado pelo mundo os judeus seriam conduzidos de volta à Terra Santa pelo Messias. Sob esse ideal viaja à Inglaterra e escreve *Esperança de Israel*. Com a permissão de Oliver Cromwell, visita Londres em 1655, reunindo-se com autoridades rabínicas e proeminentes na comunidade judaica, na intenção de obter junto a Cromwell e ao parlamento britânico o regresso dos judeus à Inglaterra, expulsos por Eduardo I no final do século XIII. Sua petição resulta na revogação do banimento de 1290 e os judeus gradualmente foram-se estabelecendo na Grã-Bretanha a partir de então.

A obra *Esperança de Israel* endereçava o prefácio ao Parlamento inglês e desejava provar que as Tribos Perdidas de Israel teriam migrado para a América. Uma proeminente parte do texto é a narrativa de Aharon Levi, ou Antônio de Montesinos, que reporta ter verificado em seu contato com índios sul-americanos, como esses mantinham práticas do antigo judaísmo, descendendo, portanto, das tribos do antigo Israel. De início, a obra foi publicada em inglês, depois em latim, hebraico, holandês e ladino, língua ibérica semelhante ao castelhano presente nas comunidades judaicas. Por longo tempo, os europeus buscariam evidências de uma identidade judaica entre a população do Novo Mundo.

Obras como *De natura Novi Orbis libro duo* e *The Natural and Moral History of the Indies*, publicadas, respectivamente, em Salamanca em 1588 e 1590, e escritas pelo jesuíta José de Acosta, indiretamente ratificaram essa crença. Embora Acosta rejeitasse a ideia de que os índios descendiam dos israelitas, como outros, admitia que esses partilhavam muitos traços e costumes.

Menasseh publicou também na Inglaterra em 1656 o *Vindiciae Jadaeorum, or a Letter to certain question...*, reação ao panfleto do puritano radical William Prynne. Consoante Henry Méchoulan, o rabino Menasseh estava preparado para argumentar a respeito das hostilidades entre a Inglaterra e as Províncias Unidas ou república Neerlandesa, decorrente da Revolta Holandesa (1568-1648). Cabia a Menasseh situar os não judeus política e teologicamente no alvorecer da era messiânica (MÉCHOULAN, 1989, p.92).

O protestantismo trouxera consigo o Velho Testamento e a fraseologia da tradição milenarista. Ambos foram utilizados como armas político-religiosas tanto pelas camadas mais pobres quanto pelas elites governantes. As primeiras anunciavam o fim da miséria pelo Segundo Advento de Cristo (Parousia), e as últimas, como propaganda patriótica e antipapista. Embora não fosse um movimento milenarista, o calvinismo soube tirar proveito de seus dogmas fundamentais perante os ingleses (FERREIRA, 2010, p.7).

A *Apology for the honourable nation of the Jews and all the Sons of Israel*, de Edward Nicolas, publicada em 1648 e traduzida para o espanhol (provavelmente por Menasseh ben Israel), petição a favor do regresso dos judeus para a Inglaterra, causou profunda impressão. Alguns estudiosos atribuem sua autoria ao filosemita reverendo Henry Jessey. A obra defendia que honrar e respeitar os judeus é o princípio do amor a Deus e atrai sua benevolência (MÉCHOULAN, 1989, p.92).

As obras de Thomas Thorowgood, *Levves in América, or, probablitities that the americans are of that race* (1650) e Hamon L'Estrange, *Americans no Iewes, or improbabilities that the americans are of that race* (1652), dialogam entre si. Thorowgood corrobora os argumentos esboçados em muitos papéis de Menasseh ben Israel. Num contexto milenarista, a possível descoberta dos judeus perdidos interessa a ele e a outros, como o missionário puritano John Eliot que viveu um

tempo entre os índios em Roxbury, Massachusetts. Por sua vez, Hamon L'Estrange ataca a contribuição de Menasseh ben Israel e *Levves in América, or, probabilities that the americans are of that race* para o debate sobre a origem judaica da população ameríndia (BROWN, 2001).

Esse afluxo de obras filosemitas já constava entre os judeus estabelecidos nos Países Baixos no século XVI. A expulsão dos sefarditas de Portugal em 1490 trouxe muitos judeus a Amsterdã, que se tornou então conhecida por “Nova Jerusalém”. As perseguições e diásporas judaicas, sob católicos e turcos otomanos, levaram os sefarditas a se inclinarem a uma literatura cabalística e escatológica em que havia muita especulação sobre os “Últimos Dias” e a “Terra Prometida” (MAGNIER, 2010, p.63-4). Essas preocupações de ordem espiritual e social acabam por se imiscuir e deixam seu reflexo em obras que os judeus impressores e gravadores, com uma singular rede de contatos, podiam fazer circular aberta ou secretamente.

Ao escrever *Piedra Gloriosa* (1655), comentário sobre o livro apocalíptico do profeta Daniel, Menasseh realiza uma reflexão análoga à de *Apology for the honourable nation of the Jews and all the Sons of Israel*, de Edward Nicolas (MÉCHOULAN, 1989, p.92). Certamente era do conhecimento de Menasseh o lugar que a profecia de Daniel ocupava no pensamento e expectativas do povo inglês. Exegetas cristãos compreendem a referência a Nabucodonosor como alegórica, o alvo dessa passagem seria Antíoco IV, perseguidor da comunidade judaica no século II a.C. e responsável por uma era de opressão.

No segundo capítulo do livro de Daniel, o rei Nabucodonosor tem um sonho perturbador com uma estátua. Na presença do rei, Daniel se coloca como profeta, apenas um instrumento divino: “Mas há um Deus no céu, o qual revela os mistérios; ele, pois, fez saber ao rei Nabucodonosor o que há de acontecer nos últimos dias” (Dn 2, 28).

A cabeça de ouro da estátua representa o Império Babilônico; peito e braços de prata, o Reino Medo; ventre e coxas de bronze, o Império Persa; pernas de ferro e pés de argila: o Império grego de Alexandre, posteriormente dividido entre Ptolomeus e Selêucidas. A pedra vinda do alto, que arruína a estátua pelos pés e, em seguida, cresce até cobrir toda a face da terra simboliza o reino messiânico, que esmaga o poder dos selêucidas, opressores de Israel. O padre Antônio Vieira seria um dos mais notáveis exegetas dessa passagem no século XVII.

Rembrandt ilustrou *Piedra Gloriosa*, e retratou Menasseh ben Israel em mais de uma ocasião: em *O triunfo de Mordecai*, de 1641, como o herói e profeta Mordecai, do livro de Ester (Es 2,6), o qual teria salvo os judeus de serem massacrados por duas vezes e no famosa gravura de 1654. *O festim de Belsazar* (1634), outra passagem do livro de Daniel (Dn 5, 1-30) pintada por Rembrandt, assinala o momento dramático em que a mão de Deus escreve na parede diante do sacrílego rei Belsazar as palavras: *mene, mene, tequel, ufarsim*. A significação

é desvendada pelo profeta: *mene*: Contou Deus o teu reino, e o acabou; *tequel*: foste pesado na balança, e foste achado em falta; *peres*: dividido está o teu reino e entregue aos medos e persas (Dn 5,24-28). Essa gravura assinala igualmente as crenças e profecias milenaristas sobre a chegada de uma nova era, disseminada para além dos círculos letrados da sociedade europeia. Os relatos do Talmud e do Midrash não são os únicos a se referirem a Belsazar.

Na Inglaterra elizabetana e antissemita do final do século XVI, em que foi composto *O mercador de Veneza*, Shylock, entusiasmado com a fineza do jovem e erudito jurista que pensa estar a seu favor, observa: “*A Daniel come to judgement! Yea, a Daniel! O wise young judge, how do I honour thee!*” (SHAKESPEARE, 2004, p.55).

Era corrente entre os cristãos do século XVI que a Bíblia, especialmente os livros de Daniel e da Revelação, seria capaz predizer o que estava reservado aos judeus no futuro (POPKIN, 1986 p.183). E, mais adiante, quando o tribunal ameaça Shylock com a pena de morte e o confisco dos bens, é Graciano quem por duas vezes louvará esse juiz moço e probo: “*A second Daniel, a Daniel, Jew! Now, infidel, I have you on the hip. [...] A Daniel still say I, a second Daniell! I thank thee, Jew, for teaching me that word*” (SHAKESPEARE, 2004, p.58).

Se, na saudação de Graciano, entretanto, há uma nota de escárnio e intolerância para com Shylock: “infidel”, a ironia da frase “*I thank thee, Jew, for teaching me that word*” é que, na Inglaterra de Cronwell, fiéis e infiéis partilhariam a mensagem do livro de Daniel para encontrar seu lugar no mundo. O apoio de Cronwell a Menasseh não visava apenas a prosperidade econômica da República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos: o retorno dos judeus era uma etapa necessária para a chegada da nova era. Eles foram banidos e dispersos por muito tempo, caso encontrassem sua Terra da Promissão na Inglaterra, essa tornar-se-ia o instrumento de restauração dos judeus necessário à Parousia (MÉCHOULAN, 1989, p.92).

As tensões religiosas e agitações trazidas com a Reforma protestante e a Revolução inglesa possivelmente favoreceram a difusão da linguagem profética no século XVII. Seu declínio está em relação direta com o racionalismo, que põe sob suspeita os meios de comunicação com Deus para se chegar à verdade.

O pensamento racionalista negará aspectos da fé e da retórica oratória pertinentes ao misticismo. A fé deixa de ser uma proclamação. A teologia, que é o aprofundamento dessa proclamação, a Teologia Dogmática, e os proclamadores do Evangelho são desacreditados. O conjunto das verdades enunciadas por Deus através da revelação, mediante êxtases, locuções interiores, sonhos e visões dos profetas, compiladas e reunidas na chamada Tradição, com o tempo cede lugar a uma teologia desmitologizadora.

A forma como foi elaborado o magistério e a transmissão dos ensinamentos em relação a essas verdades definitivas e irrefutáveis, mas cuja compreensão

poderia evoluir à luz do estudo da teologia, tanto na exegese rabínica quanto na cristã, mesmo para os povos mais primitivos, levava em consideração a diferença entre verdade histórica e falsidade, entre uma história real e outra alegorizada às custas da verdade. A partir da Torá, a introdução da figura do tempo linear (tradição judaico-cristã), substituiu o tempo circular das deidades femininas da Antiguidade e dos arquétipos gregos (tradição helenístico-romana) pelo regime da história: a história da salvação (PATTARO, 1975).

O absolutismo e a centralização do poder, de um modo geral, negaram voz a séculos de expressão individual, e o progresso da filologia contribuiu para invalidar a leitura e exegese profética dos textos sagrados. A eclosão das profecias na Inglaterra em um contexto revolucionário no século XVII está ligada por vínculos muito antigos às questões de representação da voz divina, à figura do profeta e modos de expressão dessa mensagem.

Line Cottagnies (2008, p.23-4) analisa a frequência de enunciados proféticos na peça histórica de *Henrique VI*. Shakespeare poderia ter se valido de uma crença muito popular durante a Renascença, segundo a qual os profetas poderiam influenciar e transformar o curso da história. A autora apoia-se em duas profecias dissonantes formuladas na peça, “*dissenting prophecies*”, para comentar a falta de uma unicidade no conjunto das profecias anunciadas. Essa pluralidade de visões seria uma manifestação da ansiedade corrente relativa à profecia. Bem como uma visão carregada de ceticismo sobre a transcendência histórica, evidenciando o conflito entre a vontade individual e os desígnios da providência.

As passagens proféticas são cruciais para a trama da peça. Elas constituem uma representação da necessidade de impor uma forma à imaterialidade histórica, uma tentativa de apreender o sentido da providencial causalidade agindo no processo histórico. Duas cenas ilustram a natureza potencialmente subversiva da profecia. No ato I, cena 4, a duquesa Eleanor presencia uma cerimônia na qual o demônio é conjurado a profetizar sobre o futuro de algumas cortes eminentes.

O segundo episódio envolve Jack Cade que se posiciona como profeta para conduzir uma nova reforma. Os dois casos, vistos como um princípio de revolta e conspiração, acarretam severas punições. Dessa forma, Shakespeare evidencia o caráter sedicioso das profecias. A ideia de desígnio da providência e a linguagem profética são postas em xeque: as profecias podem não se cumprir, ou apresentar uma significação diversa e incompreensível, apontando para mais de uma alternativa na interpretação do futuro (COTTEGNIES, 2008, p.24).

Em *Macbeth*, a profecia está envolta em avisos, encantamentos, ocultismo, superstição e conjurações de espíritos. Produz uma cadeia de infortúnios e sua malignidade está a serviço do desengano e da perdição dos homens. Diferente da profecia da exegese rabínica ou cristã ela é opressiva e não vislumbra nada

que já não esteja refletido no espelho das ambições humanas: cobiça insaciável e destruição.

Em *Otelo* (ato I, cena 5), Brabâncio adverte o mouro que Desdêmona, por ter enganado ao pai, seria capaz de enganar ao marido também: “*Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceiv'd her father, and may thee*” (SHAKESPEARE, 1985, p.49). Envolvido por Iago, mais tarde Otelo irá pensar nesse conselho como um vaticínio:

*Iago. She did deceive her father, marrying you;
And when she seem'd to shake, and fear your looks,
She lov'd them most.
Oth. And so she did.
Iago. Go to, then;
She that, so young, could give out such a seeming,
To seal her father's eyes up, close as oak
He thought 'twas witchcraft: – but I am much the blame:
I humbly do beseech you of your pardon,
For too much loving you* (SHAKESPEARE, 1985, p.50).

Iago sugere que as palavras do pai se cumpriram, evocando e jogando com as mesmas palavras ditas na ocasião ao mencionar que Desdêmona seria capaz de fingir e enfeitiçar. A mesma suspeita de feitiçaria que Brabâncio lançara sobre o mouro Iago faz recair sobre Desdêmona, alegando fidelidade e devoção a Otelo. Também faz Otelo identificar-se com o pai que se sentiu perplexo e traído no seu amor, para confirmar suas palavras sobre a filha.

A ambivalência não se restringe apenas ao caráter da mensagem profética, mas ao tornar aquele que a enuncia uma espécie de prestidigitador, as revelações corroboram injustiças, fraudes e desvios. Magalie Wagner (2009), comentando o estudo de Yan Brailowsky (2008) sobre o valor da profecia em *Ricardo III*, observa:

Par une fausse prophétie, prêtant de faux desseins à Dieu, Richard se condamne finalement lui-même, et son meurtrier sera encore un autre 'G', saint George, le patron de l'Angleterre, caché sous les traits de Richmond. Em interrogeant le motif récurrent de la Tour de Londres dans la pièce, et en se penchant sur le nom de Richmond, l'auteur établit un lien entre la tour et le futur roi Henry, qui semble incarner cette proverbiale “tower of strenght” de l'autorité royale et dont le rôle sera de “réédifier” le royaume. (WAGNER, 2009, p. 86).

O maravilhoso (e seus prodígios) que se manifesta em *Macbeth* não concerne à representação de um universo sagrado. A figuração da profecia está nas vozes

das três bruxas, que evocam imagens do paganismo greco-romano: as Parcas ou Moiras. Na Grécia, Cloto, Láquesis e Átropos; em Roma, Nona, Décima e Morta. Essas lúgubres deusas-irmãs detinham em suas mãos questões como vida e morte. Estão ligadas à predestinação da morte e Hesíodo as descreve como filhas da noite “de olhar malévolo” e irmãs da *Nêmesis*.

Hegel considerava essas divindades representantes do destino elementos da poesia épica. O poder das Moiras sobre o destino estava além da ética e jurisdição dos deuses olímpicos. Esteticamente essa independência está configurada pela sua morada fora dos limites do Olimpo e “pelo fato de que a descrição de suas figuras se opõe ao princípio especificamente olímpico de beleza. As Moiras são figuras das trevas, filhas da noite” (GONÇALVES, 2001, p.246). Em *Macbeth* (Ato I, cena 3) um espantado Banquo assim as descreve:

*What are these
So wither'd, and so wild in their attire,
That look not like the inhabitants o' the earth,
And yet are on 't? Live you? or are you aught
That man may question? You seem to understand me,
By each once her chappy finger laying
Upon her skinny lips: you should be women,
And yet your beards forbid me to interpret
That are so* (SHAKESPEARE, 2009, p.6).

Esse tipo particular de emissário do destino, quanto à natureza de sua aparição, pode deixar entrever sua ligação com o sobrenatural na figura de um morto que ressurgiu, numa aparição diabólica, ou mesmo através dos sinais que a confirmam: eclipses, cometas, catástrofes naturais, presságios, sonhos e visões. No segundo ato (cena I) Banquo sente-se angustiado: “*A heavy summons lies like lead upon me*” e refere um sonho a Macbeth: “*I dreamt last night of the three weird sisters/ To you they have show'd some truth*” (SHAKESPEARE, 2009, p.21).

Nessa longa vigília que segue há também augúrios e sinais: a visão de um punhal limpo, depois manchado de sangue, antecede o plano de morte que Macbeth está engendrando:

*Is this a dagger which I see before me,
The handle toward my hand?
Come, let me clutch thee;
I have the not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight?* (SHAKESPEARE, 2009, p.21)

Um sino que se ouve como um chamado para o céu ou inferno: “*I go, and it is gone; the bell invites me. / Hear it not, Duncan, for it is a knell/ That summons the to heaven or to hell*”; o pio sinistro de uma coruja: “*Hark! Peace!/ It was the owl that shriek’d, the fatal bellman/ Which gives the stern ’st good night*” (SHAKESPEARE, 2009, p.21-2); são sinais que precedem como um séquito macabro a realização da profecia sobre Banquo.

Quaisquer que sejam os sinais de esperança, mortificação ou apreensão diante do desconhecido escoltando a realização da profecia, segundo Joseph Wittreich (1984, p. 199) “*Shakespeare places his hopes there as well and, while he may have despaired over the possibility for an apocalypse in history, never surrenders the possibility itself*”. E qualquer que seja o tempo, os poetas da Revelação continuariam a acreditar na validade da profecia e da mensagem visionária e, sobretudo na importância, na proeminência, da luz divina sobre a consciência moral.

GABRIEL, M. A. R. Prophetic voices in English literature. **Itinerários**, Araraquara, n. 37, p.173-185, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This paper suggests a reflection on models of prophetic language during the Renaissance and Baroque. These models are closely related with the notion of the Revelation in Christian and Jewish communities in the sixteenth and seventeenth centuries and with the process about how these communities received the prophecy and see the prophet. The prophetic works of poets and other writers also provide a framework for reflection about the new roles of the prophetic message of the Revelation and prophetic literature involved in these European communities impacted by great political and social transformations.*

■ **KEYWORDS:** *Literary history. Prophecy. Revelation.*

Referências

BRAILOWSKY, Y. What's in a name? The 'G' prophecy and the voice of God in Shakespeare's *Richard III*. In: COTTEGNIES, C. G.-G. et al. (Ed.) **Les voix de Dieu: Littérature et prophétie em Angleterre et em France à l'Age Baroque**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008. p.35-46.

BROWN, J. C. Jews and the Américas. **The John Carter Brown Library**. Rhode Island: Main Green Brown University Providence, 2001. Disponível em: <http://brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown>. Acesso em: 2 dez. 2012.

COTTEGNIES, L. Lies like truth: oracles and the question of Interpretation in Shakespeare's Henry VI, Part 2. In: COTTEGNIES, C. G.-G. et al. (Ed.) **Les voix de Dieu: Littérature et prophétie em Angleterre et em France à l'Age Baroque**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008. p.21-34.

DONNE, J. **The collected poems of John Donne**. London: Mackays of Chatham, 2004.

DONALDSON-EVANS, L. K. **Poesie et meditation chez Jean de la Ceppede**. Genève: Librairie Droz, 1969.

FERREIRA, J. C. V. **Tolerância, intolerância e milenarismo: da Reforma à Revolução inglesa**. Universidade de Lisboa. 2010. Disponível em: <<http://www.centrodefilosofia.com/uploads//pdfs>>. Acesso em: 11 novembro 2012.

GHERMANI, L. "The Upright Heart and Purê": the prophet-poet and the work of divine grace in the invocations of Paradise Lost. In: COTTEGNIES, C. G.-G. et al. (Ed.). **Les voix de Dieu: Littérature et prophétie em Angleterre et em France à l'Age Baroque**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008. p.125-51.

GONÇALVES, M. C. F. **O belo e o destino: Uma introdução à filosofia de Hegel**. Coleção Filosofia. Belo Horizonte: Edições Loyola, 2001.

ISRAEL, M. **Ésperance d'Israel**. Paris: s. n., 1959.

ISRAEL, M.; WOLF, L. **Menasseh ben Israel mission to Oliver Cromwell: being a reprint of the panphlets published by Menasseh ben Israel to promote the re-admission of the Jews to England, 1649-1656; (1901)**. London: Jewish Historical Society of England by Macmillan, 1901.

MAGNIER, G. **Pedro de Valencia and the catholic apologists of the expulsion of the mouriscos: visions of Christianity and Kingship**. Netherlands: Brill, 2010.

MÉCHOULAN, H. Menasseh ben Israel and the worl of non-jew. In: MÉCHOULAN, H.; POPKIN, R. H. **Menasseh ben Israel and his world**. Netherlands: E. J. Brill, 1989. p.83-97.

PATRIDES, C. A. Something like prophetic strain: apocalyptic configurations in Milton. In: PATRIDES, C. A.; VITTEICH, J. A. (Ed.) **The apocalypse in English Renaissance thought and Literature**. Manchester: Manchester University Press, 1984.

PATTARO, G. La conception chrétienne du temps. In: RICCOEUR, P. et al. (Org.) **Les cultures et le temps**. Paris: Payot; Unesco, 1975. p.193-222.

POPKIN, R. Some new light on the roots of Spinoza's science of Bible study. In: NAILS, D.; GRENE, M. G. (Ed.) *Spinoza and the Sciences*. **BSPS. Boston Studies in the Philosophy of Science**, Netherlands, v.91, p.171-90, 1986.

_____. **The third force in seventeenth-century thought**. Neetherlnds: E. J. Brill, 1992.

ROTH, C. **A life of Menasseh ben Israel**: rabbi, printer and diplomat. Jewish Michigan: Publicatios of América, 1945.

SHAKESPEARE, W. **Othello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. **The merchant of Venice**. Irving: Sparklesoup Studios, Inc. 2004.

_____. **Macbeth**. Middlesex: The Echo Library, 2009.

TORGAL, L. R. **Ideologia política e teoria do Estado na Restauração**. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1981. v.1.

WAGNER, M. La prophétie dans la littérature de l'Age Baroque. **Acta Fabula**. Ouvrages collectifs. Fabula Lettre d'Information. 3 juin 2009. Disponível em: <<http://www.fabula.org/revue/document5078.php>>. Acesso em: 29 nov. 2012.

WALL, E. G. E. Petrus Serranius and Menasseh Ben Israel: Christian millenarianism and jewish messianism in seventeenth-century Amsterdam. In: KAPLAN, I., MÉCHOULAN, H.; POPKIN, R. **Menasseh ben Israel and his world**. Netherlands: E. J. Brill, 1989. p.164-90.

WITTREICH, J. **Image of That Horror: History, Prophecy, and Apocalypse in King Lear**. San Marino (California): Huntington Library, 1984.

WOLF, L. Introduction. In: **Menasseh ben Israel's mission to Oliver Cromwell**. Jewish Historica Society of London, 1901. Disponível em <https://archive.org/details/menassehbenisrae00manauoft>. Acesso em 23/11/2012.

Recebido em 30/12/2012

Aceito para publicação em 20/08/2013



VARIA

O LIRISMO CRÍTICO E A RELEITURA NOS ENSAIOS DE JEAN-MICHEL MAULPOIX DA OBRA DE CHARLES BAUDELAIRE

Erica MILANEZE*

- **RESUMO:** No contexto da poesia francesa contemporânea, o lirismo crítico começa a se formar a partir do final do século XX como uma reação às tendências experimentais das vanguardas dos anos 1960 e 1970, reintroduzindo a expressão subjetiva aliada ao questionamento crítico. Considerado o grande animador e defensor dessa vertente poética na França, o poeta Jean-Michel Maulpoix constrói ao longo de seus diversos ensaios uma reflexão acerca do lirismo desde sua gênese, passando pela Modernidade até os dias atuais, a fim de discutir o processo de formação e as características do lirismo crítico. Ao analisar alguns ensaios de Maulpoix, como *Du lyrisme* e *Pour un lyrisme critique*, dentre outros, percebe-se que o lirismo crítico tende a encontrar na modernidade poética, particularmente na obra de Charles Baudelaire, as bases para sua constituição. Este artigo pretende traçar a relação que o lirismo crítico estabelece com a modernidade poética de Charles Baudelaire, por meio da análise efetuada por Jean-Michel Maulpoix em seus ensaios críticos de alguns aspectos das obras do poeta moderno.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Lirismo. Literatura francesa. Literatura contemporânea. Modernidade poética. Jean-Michel Maulpoix. Charles Baudelaire.

Por volta do início dos anos de 1980 começa uma transformação no cenário da poesia francesa em razão da recuperação do lirismo, legado para segundo plano com a predominância das neovanguardas dos anos 1960 e 1970, voltadas para a literalidade e a experimentação. Como reação a essa poesia objetiva produzida pelas vanguardas textualistas, formalistas e pela “modernidade negativa”, o chamado “*nouveau lyrisme*” ou “*lyrisme critique*” reintroduz o gosto pela subjetividade, pelas emoções, pela criação de imagens e pelo canto. No entanto, essa nova forma de expressão lírica não se compraz no *pathos* e na exaltação da idealização, mas se faz por meio do questionamento e da crítica, tal qual se observa nas obras de Jean-Pierre Lemaire, Jean-Claude Pinson, Jean-Michel Maulpoix, James Sacré e Jacques Réda, alguns dos iniciadores dessa tendência no contexto literário francês: “*Élevant*

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Departamento de Teoria Literária. Bolsista Fapesp pós-doutoranda em Teoria e História Literária. Campinas – SP – Brasil. 13083-859. erica.milaneze@gmail.com

peu la voix, ou la faisant trébucher, c'est un travail articulatoire que ces auteurs poursuivent, soucieux de faire paraître le peu de beauté ou de sens que la parole poétique est à même d'appréhender dans le grand vide de l'époque" (MAULPOIX, 2009, p.89). De fato, o lirismo crítico se coloca como uma escritura crítica que tenta apreender o extremo contemporâneo com os déficits e as fraturas da sociedade pós-industrial, tornando o poema um lugar e um objeto crítico. De acordo com Jean-Michel Maulpoix (2009, p. 13-4), o lirismo crítico se define como uma escritura lírica que incorpora o

[...] geste réflexif inhérent à l'écriture même, telle qu'elle invente, analyse et réfracte. La critique trouve refuge là où elle prend naissance: dans l'incessante relecture que fait l'écrivain de ce texte qu'il devient, dans cette surveillance où il tient ses abandons, ses impulsions ou ses impuissances. [...] Une espèce d'ultime lieu critique, tel pourrait être le poème, en ce soin qu'il continue de prendre de la langue: scène et souci, timbre et tenue, accident et contenance.

Grande divulgador e teórico do lirismo crítico, o poeta Jean-Michel Maulpoix foi construindo nos últimos trinta anos em seus vários ensaios uma reflexão acerca do lirismo, desde sua gênese nas formas fixas até o lirismo crítico contemporâneo, questionamento que acaba por se inserir em sua extensa criação poética, que abriga tanto no aspecto temático quanto no formal a possibilidade de uma escritura subjetiva, disposta a cantar a beleza e o amor apesar das fraturas do contexto social do final do século XX e do início do século XXI, como atestam *Histoire du bleu* (1992), *L'instinct de ciel* (2000), *Chutes de pluie fine* (2002), *Pas sur la neige* (2004), entre outras. No ensaio *Pour un lyrisme critique*, Maulpoix (2009, p.31) afirma:

Quand il se fait critique, le lyrisme cherche une justesse de voix, tout opposée aux excès du pathos et de l'emphase. [...] Il demeure en quête d'un accord et vise bien davantage qu'une improbable harmonie: ajuster d'aussi près que possible la limite et l'illimité dans l'entre-deux qui est le nôtre.

O lirismo crítico se define como um oximoro em que o poeta procura dar uma voz e um canto à sua busca poética, o encontro da harmonia entre elementos aparentemente tão inconciliáveis, o lírico e o crítico, o infinito e o finito no fragmentado contexto dos dias atuais. O lirismo no extremo contemporâneo ocupa um lugar **entre**, onde sua experiência de linguagem extrema o faz reconhecer fronteiras comuns entre o real e o ideal, pois

[...] s'il garde souvent au vers sa fidélité, c'est qu'il marche sur un fil, à la façon d'un équilibriste, entre les extrêmes. Et si, depuis Baudelaire, ces vers sont affectés d'une claudication, c'est que le poète boite entre terre et ciel, jamais résigné à tourner complètement le dos à l'idéal au nom de quelque vérité objective, même lorsqu'il sait que celui-ci est inaccessible ou perdu.

Sans cesse, il continue d'aller et de venir entre la chambre et la rue, la page et les vivants (MAULPOIX, 2009, p. 32).

Como forma de caracterizar o lirismo crítico, Maulpoix o personifica na figura do equilibrista, a fim de esboçar o movimento de uma voz que se equilibra no ténue fio de sua linguagem, ao mesmo tempo lírica e questionadora. Além disso, lirismo e poeta também se assimilam como a voz e a expressão de um funâmbulo, ou melhor, do equilibrista que anda ou dança na corda bamba, o que determina o lirismo crítico como uma “*poétique du funambule*” (MAULPOIX, 2009, p.32). Cumpre salientar que Maulpoix aproxima nessa tentativa de definição do lirismo crítico o presente ao passado, ao trazer para seu discurso a presença de Charles Baudelaire, em seus dois aspectos, o do poeta e o do crítico da Modernidade, na medida em que o poeta/equilibrista contemporâneo “*claudica*” sob o fino fio de sua corda como o poeta/albatroz na proa do navio, no famoso poema “*L'albatros*”, de *Les fleurs du mal* (1857):

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des **albatros**, vastes oiseaux des mers,
[...]
A peine **les ont-ils déposés sur les planches**,
Que ces rois de l'azul, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.
[...]
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirmes qui volait!
Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.
(BAUDELAIRE, 1991a, p. 61-62, grifo nosso).

Tal qual concebe Maulpoix em seus ensaios, o lirismo crítico se coloca, a meu ver, como uma forma de releitura da modernidade poética. De fato, Maulpoix (2006) confessa em uma entrevista: “*Pour ma part, je me perçois boiteux, infirmité typique de la modernité depuis L'Albatros de Baudelaire, claudicant entre mon époque et la tentation d'une retrait intemporelle dans la nature*”. Neste sentido, pretendo desnovelar alguns dos fios que ligam o lirismo crítico à modernidade poética de Charles Baudelaire a partir de alguns ensaios, onde o autor contemporâneo realiza uma releitura da obra do poeta moderno.

Convém destacar que ao participar do recente seminário “*Pourquoi aimez-vous?*”, em maio de 2012, no Salon Roger Blin do Théâtre de l'Odéon, em Paris,

Maulpoix escolhe responder a pergunta com a apresentação “Pourquoi aimez-vous Jean-Michel Maulpoix ‘Les Fleurs du Mal’ de Charles Baudelaire?”. Pode-se ouvir a voz do poeta recitar para o público alguns de seus poemas preferidos de Baudelaire e confessar que lê a obra do poeta desde a adolescência e que volta com frequência a seus versos para buscar novas lições de escritura (MAULPOIX, 2012). As referências a Baudelaire estão espalhadas pelos seus ensaios críticos, de *La voix d’Orphée* (1989) a *Pour un lyrisme critique* (2009), passando por *La poésie comme l’amour* (1998), *Du lyrisme* (2000), *Le poète perplexe* (2002), *Adieu au poème* (2005) e pelos trabalhos em que discute a obra de poetas como René Char, Henri Michaux, Jacques Réda etc., e também aparecem nas citações explícitas e implícitas no interior de seus textos poéticos. Todo esse interesse se justifica pelo fato de que, a meu ver, Maulpoix encontra na obra baudelairiana o primeiro esboço de uma linguagem lírica e crítica apta para traduzir as particularidades de um contexto cultural, político e social, marcado pelas grandes mudanças promovidas pelas inovações tecnológicas introduzidas na sociedade francesa da segunda metade do século XIX, assim como o lirismo crítico busca exprimir as condições atuais do ser humano, imerso em uma sociedade midiática, cada dia mais informatizada e consumista.

No ensaio *Du lyrisme*, Maulpoix (2000, p.77) intitula significativamente o capítulo que dedica ao estudo do lirismo moderno, “Le crépuscule Baudelaire”, em que o emprego do substantivo “crepúsculo” aliado ao nome próprio faz que Baudelaire seja o crepúsculo em si mesmo, palavra que remete a sentidos diferentes: ao momento de transição ou de mudança de um estado luminoso de intensidade decrescente para o anoitecer, e crescente para o amanhecer, e também à decadência, à ruína e ao declínio definitivo. Em seus versos, o lirismo deixa de ser a exteriorização de uma subjetividade inspirada e exaltada que aspira ao absoluto, isto é, nos versos de Baudelaire se esgota a aspiração lírica romântica, como diz o poema “*Le coucher du soleil romantique*”: “*Je me souviens ! ... J’ai vu tout, fleur, source, sillon, / Se pâmer sous son oeil comme un coeur qui palpète ... [...] Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire [...]*” (BAUDELAIRE, 1991a, p.190). No momento presente, o poeta se recorda de ter percebido a lenta estagnação do romantismo em razão dos excessos sentimentais dos românticos, mas ainda persegue mesmo inutilmente a aspiração pelo Ideal. No entanto, a referência ao “*coucher du soleil*” é ambígua, pois conduz ao sentido de pôr do sol, crepúsculo e também ao ato de dormir, ao recolhimento, que pode ser inclusive o do poeta em seu quarto para escrever seus versos, cena recorrente em Baudelaire, como veremos. O pôr do sol é o momento em que, no final da tarde, o sol deixa de estar visível de um determinado lugar do planeta, embora esteja “escondido” ou presente e visível em outro. Infere-se, então, por meio dessa expressão, que os ideais românticos não se extinguem por completo, mas permanecem, por assim dizer, “escondidos”,

“implícitos”, como o destino espiritual de uma geração, explica Maulpoix (2000, p.81), “*comme la brûlure d’une aspiration lyrique insatisfaite à l’infini, comme la source d’une mélancolie née de l’éloignement ou du retrait de l’Idéal. Moins sentimental qu’ontologique. Moins tributaire du coeur que de l’imaginaire et de l’esprit*”. Ora, depreende-se da leitura do autor contemporâneo que o lirismo passa por um processo de transformação, já identificado por Baudelaire em seu *Salon de 1859*, na segunda metade do século XIX, em que a ironia e a crítica substituem o *pathos*: “*miné et rehaussé tout à la fois par l’ironie, moins expressif que critique, le lyrisme s’en trouve changé, plus aigu, plus intense*” (MAULPOIX, 2000, p.81, grifo nosso). Mais crítico que expressivo e mais imaginário que sentimental, tal a forma que o lirismo adquire a partir de Baudelaire e que atua, a meu ver, como um ponto de apoio para o desenvolvimento paulatino do lirismo crítico contemporâneo, de acordo com as ideias de Maulpoix (2000, p. 89, grifos nossos): “*Baudelaire s’oppose à tout sentimentalisme. Il impose une nouvelle conscience critique à l’acte créateur. En résistant à l’effusion lyrique, il fait du lyrisme même un lieu critique*”.

Em decorrência disso, o crítico e poeta contemporâneo analisa, no ensaio *Le poète perplexe* (2002), a onipresença do motivo do coração na obra baudelaireana, de modo especial em “Spleen et idéal”, de *Les fleurs du mal*, onde apesar de figurativizar o tradicional foco do sentimento, torna-se o órgão do *spleen* e da melancolia, que é obscuramente revitalizado pela imaginação. Espaço interior de onde se irradiam os sentimentos do poeta e como consequência o lirismo romântico, o coração nos versos baudelaireanos se deixa penetrar pela melancolia e, lugar de sofrimento e de aspiração, transforma-se em “[...] *un carrefour où transitent et s’opposent des forces contraires. Métonymie du poète, centre et circulation, crypte et élévation, il est par excellence le siège du processus de concentration/vaporisation dont souffre le moi*” (MAULPOIX, 2002, p.106). O coração aparece, então, com um aspecto negativo no interior da lírica baudelaireana, sendo o “*coeur mangé*”, “*coeur prostitué*”, “*coeur vampirisé*”, “*coeur insensible*”, “*coeur profond comme un abîme*” e principalmente o “*coeur mis à nu*”, ou seja, um coração desnudado pelo pensamento e pela análise crítica, tentativa efetuada em *Mon coeur mis à nu* (1887). Segundo a argumentação do autor contemporâneo, a expressão “*le crépuscule Baudelaire*” denota o desaparecimento ou a decadência progressiva de uma certa poesia lírica, a lírica romântica, figurativizada pela imagem do coração, cedendo lugar à lírica moderna, expressa nos versos de *Les fleurs du mal*, do qual interessa destacar dois poemas que trazem a palavra “*crepúsculo*” em seu título: “*Le crépuscule du soir*” e “*Le crépuscule du matin*”.

Pertencentes ao *Tableaux parisiens*, parte de *Les fleurs du mal* onde Baudelaire se concentra no cenário urbano, “*Le crépuscule du soir*” e “*Le crépuscule du*

matin” mostram as transformações/transições que a moderna cidade de Paris sofre em consonância com as alternâncias entre o anoitecer e o amanhecer. Em “Le crépuscule du soir”, os operários voltam para casa cansados durante o anoitecer em busca de descanso, enquanto as prostitutas, os ladrões e os jogadores despertam para começar seus trabalhos:

*Voici le soir charmant, ami du criminel;
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l’homme impatient se change en bête fauve.
O soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: **Aujourd’hui
Nous avons travaillé!***

[...]

*A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s’allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;*

[...]

*On entend çà et là les cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;
Les tables d’hôte, dont le jeu fait les délices,
S’emplissent de catins et d’escrocs, leur complices,
Et les voleurs, qui n’ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,*

[...]

(BAUDELAIRE, 1991a, p. 138-9, grifos nossos).

Em oposição, no poema “Le crépuscule du matin”, a cidade desperta sonolenta ao amanhecer e com ela os trabalhadores que caminham de volta para seus empregos, enquanto as prostitutas, por sua vez, dormem um sono de luxúria:

*La diane chantait dans les cours des casernes,
Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.
[...]
Les maisons çà et là commençaient à fumer.
Les femmes de plaisir, la paupière livide,
Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide;*

[...]

***L’aurore grelottante en robe rose et verte
S’avançait** lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, viellard laborieux.*

(BAUDELAIRE, 1991a, p. 147, grifos nossos).

Esses poemas expõem o aspecto transitório que caracteriza a Modernidade como a define Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (1863): “A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável” (BAUDELAIRE, 1991b, p.109). É esse elemento efêmero que o poeta exterioriza quando encontra, em meio à grande cidade, uma misteriosa mulher de preto, cujo fugaz entrecruzar sente como um encontro com a própria Beleza, no soneto “À une passante”:

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grande deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
[...]
Un éclair ... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrait-je plus que dans l'éternité ?
[...]
(BAUDELAIRE, 1991a, p. 137, grifos nossos).*

O crítico e poeta contemporâneo se detém, entretanto, em seus comentários acerca do absoluto transitório baudelaireano no poema em prosa “L'Étranger”: “*Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère? [...] – J'aime les nuages ... les nuages qui passent ... là-bas ... les merveilleux nuages!* » (BAUDELAIRE, 1998, p.27). O estrangeiro representa o homem sem laços, sem família, sem vínculos estáveis, que perambula com liberdade por vários espaços diferentes, mas que no texto baudelaireano ama, à semelhança do poeta, o fugaz e o inalcançável,

[...] autant dire amour de rien d'autre que du mouvement même et de ses plus légères concrétions; amour, dans le présent, de ce qui s'en échappe, amour d'une aspiration indéfinie, merveilleuse en ce qu'elle allège, élève et dégage des «miasmes morbides» pour emporter dans les «espaces limpides» (MAULPOIX, 1998, p. 70-71, grifo nosso).

Esse amor por uma aspiração indefinida ainda impulsiona, conforme o pensamento de Maulpoix (2002a, 2009), os poetas líricos-críticos a escreverem seus versos, porque pertencem à essência da própria poesia:

«Instinct de ciel»: éperdument, le lyrisme, en nous, s'oriente vers autre chose. Il appelle, il aspire. «Fuir, là-bas fuir», semble-t-il répéter en vain. Mais il ne tourne pas pour autant le dos à ce monde-ci: il rend plus proche et plus sensible ce qui est, en le confrontant à ce qui n'est pas. Tel est le curieux savoir du poème: en y fréquentant l'impossible, on y prend la mesure du possible (MAULPOIX, 2002b, p.356, grifos nossos).

Relendo o texto baudelairiano, Maulpoix (1998, p.69) esclarece ainda que “*la modernité, c’est le sujet pris dans l’histoire. L’homme qui naît, qui souffre et qui meurt [...]*”, ou seja, o homem inserido em seu contexto presente:

[...] l’homme est sur la terre une créature en transit. Mais il lui appartient aussi, doué de langue articulé, de sentiments, d’intelligence et de sensations complexes, d’assurer quantité de transitions, d’être un lieu de passage autant qu’un passager, et de permettre notamment au fini de transiter dans l’écriture vers une apparence d’infini (MAULPOIX, 2000, p.89).

Para o autor contemporâneo, o homem necessita assumir suas próprias mudanças e aquelas de seu tempo e contexto social, assim como o poeta deve expressar essas transformações em sua linguagem e em sua escritura, como o fez Baudelaire em sua época: “*Lyrique par excellence est cet effort articulatoire qui d’une vie fait une voix et qui voudrait faire coïncider autant que possible le mouvement de la plume et le pas de la destinée*” (MAULPOIX, 2000, p.89). Nesse sentido, a busca do Belo transitório acaba por transformar-se nos textos baudelairianos em um antídoto contra o tédio e a melancolia, causados pela vida na cidade moderna, onde o poeta está imerso nos sentimentos de mesmice e de repetição:

*«D’où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
Montant comme la mer sur le roc noir et nu?»
Quand notre coeur a fait une fois sa vendange,
Vivre est un mal. C’est un secret de tous connu,
Une douleur très simples et non mystérieuse
[...]
(BAUDELAIRE, 1991a, p.89, grifos nossos).*

Além disso, o crítico contemporâneo percebe ainda que nos textos poéticos baudelairianos o poeta se retira, movido por esses sentimentos negativos, para a solidão de seu quarto, atitude presente inclusive em “Le crépuscule du soir” – “*Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,/ Et ferme ton oreille à ce rugissement. [...]*” (BAUDELAIRE, 1991a, p.139) – e em “Le crépuscule du matin”: “*L’air est plein du frisson des choses qui s’enfuient,/ Et l’homme est las d’écrire et la femme d’aimer. [...]*” (BAUDELAIRE, 1991a, p.147). Em seu ensaio *La poésie comme l’amour* e, mais tarde, em *Du lyrisme*, Maulpoix (1998, p.69-70) analisa essa atitude de recolhimento por parte do poeta, colocando-a como uma tentativa de elevação na ilusória busca pelo absoluto:

Quand se retrouve, chez Baudelaire, ce mouvement d’élévation, c’est par excellence ou par défaut dans la solitude de la chambre, «à une heure du matin», lorsque l’artiste retranché loin de ses semblables endormis appelle

à lui la grâce de quelques beaux vers. Le reste du temps, la verticalité est barrée, étouffée d'un «couvercle», ou tout juste entrouverte par le parfum d'une chevelure dans laquelle s'enfouit le visage.

A janela acaba por figurar o transitório ou a impossível transição, uma vez que o poeta não consegue ultrapassá-la, passar através, somente olhar o espaço exterior que se descortina diante de si: a janela é, conforme a leitura do poeta contemporâneo, um filtro ou uma tela transparente que impede o acesso direto ao real, podendo-se apenas “[...] *donner sur, donner sur l'autrui, donner sur le monde, donner sur l'Azul.* [...] *La transparence même fait écran*” (MAULPOIX, 1998, p.70). É o que diz o poeta baudelariano no poema em prosa “Les fenêtres”:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui passe derrière une vitre. Dans ce trou noir lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre [...]. Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même (BAUDELAIRE, 1998, p.112).

A janela atua como um lugar de vidência que, apesar de bloquear o acesso direto do poeta ao Ideal, reenvia-lhe sua imagem como um espelho. Maulpoix constata, então, que a janela participa do processo de despersonalização e de pluralização do “eu” – “*elle devient ce ténébreux lieu de voyance où le ‘je’ vit et souffre dans d'autres que lui-même*” –, que acaba por projetar-se no “outro”, sendo a subjetividade o lugar “*où se recueillent les dépouilles de la vie d'autrui*” (MAULPOIX, 1998, p.70). Exemplos dessa projeção são observados no poema “Spleen”: “*Je suis un cimetière abhorré de la lune, / [...] Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées [...]*” (BAUDELAIRE, 1991a, p.116 – grifos nossos). Tais constatações interessam a Maulpoix porque já mostram uma tentativa por parte do poeta de projetar sua subjetividade em direção ao “outro”, isto é, uma assimilação do “je” no “tu”, “il”, “nous”, “vous” etc., mecanismo que serve de apoio para a enunciação do “eu” no lirismo crítico contemporâneo. Na verdade, Maulpoix (2009, p.38-39) acredita que

[...] la dépossession entre dans la définition du lyrisme, moins comme fatalité que comme ressource. Elle détermine aussi bien l'en allée du sujet – sa trajectoire errante vers d'improbables lointains, et son pas claudiquant – que sa capacité à se confondre avec quantité d'objets, à engranger pour la redistribuer ensuite la matière du monde.

Como a verticalidade está bloqueada para o poeta, resta-lhe somente, de acordo com a releitura de Maulpoix (1998, p.69-73) dos textos baudelairianos, as relações horizontais entre o poeta e os transeuntes que cruzam seu caminho no seio da grande Paris, especialmente os excluídos pelas transformações econômicas, políticas e sociais, que conduziram à modernização urbana; por isso, as sensações despertadas pela descoberta dos marginalizados, os velhos, os mendigos, as viúvas, os pobres, os palhaços, os cães de rua etc. são incorporadas à sua imaginação para compor seus versos. Essas relações horizontais que se estabelecem entre as pessoas que se entrecruzam pelas ruas nos versos e nos poemas em prosa, segundo Maulpoix (1998, p.69), caracterizam também a concepção de Modernidade baudelairiana, que se pauta pela mobilidade e pela descontinuidade. Com efeito, Baudelaire pretendia intitular seus poemas em prosa de “*Le rôdeur parisien*”, porque “*cette créature urbaine autrement précaire et isolée, menaçante et menacée, traverse un univers d’artifice, se heurte à ses propres reflets, et ne peut rejoindre le giron d’aucune transcendance*” (MAULPOIX, 1998, p.72). A errância do “*rôdeur*” presente nos textos poéticos corresponde à atitude que o poeta atribui ao pintor Constantin Guys em *O pintor da vida moderna*, onde questiona:

Assim vai, corre, procura. Que procura? Com toda certeza, esse homem, tal qual o pinte, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, viajando sempre através ‘do grande deserto de homens’, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples divagador, um objetivo mais geral, diferente do prazer fugaz da circunstância. Ele busca esse algo que nos permitirá chamar a ‘modernidade’, já que não se apresenta palavra melhor para expressar a ideia em questão (BAUDELAIRE, 1991b, p.108-109, grifos nossos).

Essa mesma indagação é repetida por Maulpoix (2002, p.38) no título de um dos capítulos de “*Le poète perplexe*” – “*Que cherche-t-il?*” – e no capítulo “*Errances de Jacques Réda*” (MAULPOIX, 2009, p.191-202), pertencente ao ensaio *Pour un lyrisme critique*. Se para Baudelaire, o pintor da vida moderna, figura ao qual assimila a sua própria busca poética, perambula pela cidade “através do grande deserto dos homens” (BAUDELAIRE, 1991b, p.108) à procura do eterno transitório, Maulpoix (2002, p.73-74), por sua vez, questiona:

[...] que reste-t-il aujourd’hui, pour nous autres, contemporains vivant au temps des mégapoles, des villes nouvelles et des cités-dortoirs, que reste-t-il des « plis sinueux des vieilles capitales » dont Mallarmé naguère saluait l’éclairage au gaz, « dispensateur moderne de l’extase ». Quelle poésie urbaine encore, et moderne toujours qui ne recycle pas d’anciens clichés ? L’espace de Baudelaire n’est plus le nôtre. Ou peut-être – protégés autant qu’illusionnés par nos lectures – l’avons-nous quitté sans vraiment nous en rendre compte. Cela, la poésie, qui a toujours un peu d’avance, le sait et le vérifie aujourd’hui.

Ao estudar a obra de seu contemporâneo, o poeta lírico-crítico Jacques Réda, Maulpoix (2009, p.191) inquire novamente: “*Que reste-t-il? Telle serait plutôt la question que vient à présent nous poser Jacques Réda. Une fois usé ou épuisé le combat moral du spleen et de l’idéal qui pesait sur ‘Les Fleurs du mal’, les murs oppressants du ‘Spleen de Paris’ laissent place aux gravats des ‘Ruines de Paris’*”. Com efeito, a obra *Les ruines de Paris* (1977) se inicia com a constatação do poeta: “*Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville, nous ne cherchons rien, puis nous ramassons n’importe quoi, enfin des châssis de fenêtres peut-être bien inutilisables mais presque intacts. Nous ne cherchons rien [...]*” (RÉDA, 1977, p.18, grifos nossos). Ora, a rua por onde o poeta contemporâneo caminha não é a mesma por onde o poeta da época de Baudelaire perambulava, fazendo que não possa mais extrair das tensões e dissonâncias observadas em seu percurso a matéria de seus versos, devido ao esgotamento da Modernidade no contexto atual, em que a cidade acaba “*absorbée et défaite en mégapole, réseau, banlieues: la combinatoire et l’interconnexion y prenant le pas sur la dialectique, la saturation des signaux et la bousculade accélérée des corps y occultant la lisibilité des signes et des figures*” (MAULPOIX, 2002, p.77).

Na esteira baudelairiana, Maulpoix recupera a claudicação do poeta que consciente da ilusória busca pelo absoluto permanece “*ici-bas*” recorrendo a uma nova expressão lírica que baixa a voz e o tom, a fim de interrogar seu contexto sociocultural, sua escritura e sua linguagem:

Critique est ce lyrisme qui creuse plus qu’il ne s’élève et qui interroge plus qu’il ne célèbre. Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l’insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu’elle pose restent indissociables de l’émotion d’un sujet et de la circonstance vécue (MAULPOIX, 2009, p.21).

De acordo com as ideias do autor contemporâneo, o poeta lírico-crítico caminha pelos espaços urbanos e naturais, fragmentando-se entre a sede pelo infinito e a realidade frustrante nas cidades contemporâneas, da solidão de seu quarto ao movimento das pessoas nas ruas agitadas, de modo a associar o trabalho poético à consciência crítica – como também fizera Baudelaire na segunda metade do século XIX – em um deslocamento de idas e vindas permanente que acaba por definir seu lirismo: “*Baudelairien, ce pas va boitant. À la façon de l’albatros, il claudique dans l’ici-bas. Mais loin de s’immobiliser, il poursuit dans la ville son chemin. Il prend du transitoire son parti; il en fait sa poétique*” (MAULPOIX, 2000, p.89).

Dessa forma, Jean-Michel Maulpoix recupera em seus ensaios alguns aspectos fundamentais da Modernidade nas obras de Charles Baudelaire, e a partir de sua releitura encontra elementos que servem de apoio para a criação de sua concepção do lirismo crítico contemporâneo. Nesse processo, constata-se que a

poesia contemporânea parte do diálogo com a Modernidade para formular uma vertente poética que tentar traduzir o contexto social e cultural do final do século XX e início do século XXI.

MILANEZE, E. The critical lyricism and the re-reading in the essays of Jean-Michel Maulpoix on the work of Charles Baudelaire. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.189-201, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *In the context of contemporary French poetry, critical lyricism starts in the end of the 20th century as a reaction to the experimental tendencies of the vanguard of the 60s and 70s, reintroducing the subjective expression allied to critical questioning. Considered the great defender of this poetic tendency in France, the poet Jean-Michel Maulpoix constructs along his various essays a reflection about lyricism, including its genesis, passing through modernity, and the present day, as a way to discuss the characteristics and the process of formation of the critical lyricism. The analysis of some essays by Maulpoix such as Du lyrisme (2000) and Pour um lyrisme critique (2009), among others, shows that critical lyricism tends to find the basis for its constitution in modern poetry, particularly in the work of Charles Baudelaire. The aim of this article is to trace the relationship that critical lyricism establishes with the modern poetry of Charles Baudelaire, taking into consideration the analysis made by Jean-Michel Maulpoix in his critical essays concerned with some aspects of the work of the modern poet.*

■ **KEYWORDS:** *Poetry. Lyricism. French literature. Contemporary literature. Modern poetry. Jean-Michel Maulpoix. Charles Baudelaire.*

Referências

BAUDELAIRE, C. **Fusées; Mon coeur mis à nu; La Belgique déshabillée.** Paris: Gallimard, 1986.

_____. **Les fleurs du mal.** Paris: GF Flammarion, 1991a.

_____. **O pintor da vida moderna.** São Paulo: Ática, 1991b. p. 102-19.

_____. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, I. (Org.) **Fundadores da Modernidade.** São Paulo: Ática, 1991c.

_____. **Petits poèmes en prose (Spleen de Paris).** Paris: Pocket, 1998.

_____. **Charles Baudelaire. Salon de 1859.** Collections Litteratura.com. Disponível em: <<http://baudelaire.litteratura.com>>. Acesso em: 20 out. 2012.

MAULPOIX, J. M. **La voix d'Orphée.** Paris: José Corti, 1989.

_____. **La poésie comme l'amour.** Paris: Mercure de France, 1998.

_____. **Du lyrisme.** Paris: José Corti, 2000.

_____. **Chutes de pluie fine.** Paris: Mercure de France, 2002a.

_____. **Le poète perplexe.** Paris: José Corti, 2002b.

_____. **Pas sur la neige.** Paris: Mercure de France, 2004.

_____. **Adieu au poème.** Paris: José Corti, 2005a.

_____. **Histoire du bleu suivi de L'instinct de ciel.** Paris: Gallimard, 2005b.

_____. Entretien avec Jean-Michel Maulpoix. [avril. 2006]. Entrevistador: L. Liban. **L'Express**, Paris, 27 avril 2006.

_____. **Pour un lyrisme critique.** Paris: José Corti, 2009.

_____. **Pourquoi aimez-vous Jean-Michel Maulpoix « Les fleurs du mal » de Charles Baudelaire?** Paris, 2012. Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/xr39rg-jean-michel-maulpoix-pourquoi-aimez-vous-les-fleurs-du-mal-de-baudelairecreation>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

RÉDA, J. **Ruines de Paris.** Paris: Gallimard, 1977.

Recebido em 01/12/2012

Aceito para publicação em 24/07/2013



***RESENHAS/
REVIEWS***

MULHER E DEUSA

Tânia Regina ZIMMERMANN*

RAPUCCI, C. A. **Mulher e deusa**: a construção do feminino em *Fireworks* de Angela Carter. Maringá: Eduem, 2011. 234 p.

Cleide Antonia Rapucci nos brinda com a análise dos contos *Fireworks*, primeira coletânea da escritora inglesa Angela Carter, publicada em 1974. A autora atualmente é professora de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras Modernas da FLC – Unesp, Assis. Também é docente credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras daquela instituição e possui várias publicações sobre a literatura de autoria feminina e crítica feminista.

Nesse livro, a autora parte do pressuposto de que a literatura produzida por Carter é intertextual e a intertextualidade está atrelada a um espaço interdiscursivo que pressupõe uma relação entre vários códigos em permanente diálogo. A autora partilha da assertiva de que tanto os textos narrativos como imagéticos permitem estabelecer uma relação de distanciamento e aproximação e acrescenta que analisar a obra de Carter implica uma experiência em constante movimento, cujos elementos se misturam, se separam e reaparecem, principalmente nas questões das relações de gênero.

Há de ressaltar que a mulher é uma das categorias fundantes de análise dessa obra, cuja acepção perpassa a oposição binária entre os sexos com uma aproximação da ideia de uma essência feminina de longa duração. A autora propôs a criação de um espaço no qual as mulheres figuram como sujeitos históricos fugindo do recorrente vitimismo.

Nessa obra Rapucci entende que a figuração das mulheres como vítimas na literatura pouco contribuiu para a desnaturalização dos dados biologizantes sobre os gêneros. Assim tendia-se a construir a mulher como frágil, dócil, submissa, recatada e vista como o segundo sexo, conforme os debates de Simone de Beauvoir. Os contos de Carter tendem a construir a percepção de identidades fluidas e múltiplas que podem voltar aos velhos estereótipos, porém não são mais universalizantes.

Essa opção pela categoria mulher deve-se ao entendimento de que a ideologia patriarcal está inscrita, representada e reproduzida em práticas culturais como a

* UEMS – Departamento de História. Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Amambai – Mato Grosso do Sul – MS. 79990-000. zimmermantania@hotmail.com

literatura. Carter pretendia nessa obra apontar caminhos para a reversão do quadro patriarcal, ou seja, as mulheres devem se apropriar da dizibilidade, da visibilidade, e com isso se movimentar com liberdade na literatura e na própria história.

A construção das personagens femininas em *Fireworks* é permeada por um conjunto de significações que na obra revelam em suas entrelinhas a denúncia da dominação masculina, os conflitos nas identificações de gênero e a possível ruptura com essa dominação.

Com tal aceção, a autora analisa as diversas configurações de personagens femininas construídas por Carter na referida obra. O livro está estruturado em três partes. Inicialmente, a autora nos traz aspectos biográficos da vida de Carter com enfoque nas obras e no estilo literário da autora. Para Rapucci, as obras de Angela Carter sempre estiveram atreladas à literatura fantástica, vinculadas ao rótulo de realismo mágico e do pós-modernismo. Ainda nesse capítulo, ela esclarece sobre a nomenclatura realismo mágico e pós-modernismo e apresenta alguns elementos da crítica à obra carteriana com o intuito de verificar a complexidade de sua produção.

Na etapa seguinte, Rapucci estuda as representações femininas de deusas gregas da Antiguidade, a natureza lunar do feminino, os arquétipos “femilizantes”, o resgate da mulher selvagem e aponta para as correlações construídas na obra *Fireworks* para o princípio feminino traçado por analistas junguianos.

Aqui se ressalta que a relação entre mito e literatura é antiga, mas o estudo das relações de gênero nesses mitos, de suas metamorfoses e permutas tem gerado novas perspectivas. Nesse estudo, Rapucci pauta-se por um enfoque desmistificador e de superação das visões simplistas em relação ao feminino na literatura de Carter.

O último capítulo reserva uma análise específica da construção do feminino nos contos de Carter e suas experiências em outra cultura (Japão). Com tal propósito, a autora agrupou os contos de acordo com o foco narrativo e as configurações das personagens femininas. O primeiro grupo reúne contos do eu; o segundo centra-se na terceira pessoa; e o último grupa acena para saídas de reconciliação entre o feminino e o masculino.

Eis o conjunto da obra cujo imbricado narrativo é revelador das ambiguidades de gênero, dos jogos de poder, de dominação e que também tangencia a resistência feminina, a revelação de que os sofrimentos e as emoções de gênero também possuem um lugar na literatura e na história.

Recebido em 10/12/2012

Aceito para publicação em 10/06/2013



COM ROLAND BARTHES: A FIDELIDADE DE UM INFIEL

Rodrigo FONTANARI*

PERRONE-MOISÉS, L. **Com Roland Barthes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Em *Com Roland Barthes*, Leyla Perrone-Moisés revive suas memórias afetivas e intelectuais. Sabe-se que a autora cultivou fortes laços de amizade com Roland Barthes que se estreitaram no final dos anos 1960, quando ela foi a Paris para desenvolver sua pesquisa de doutoramento sobre Lautréamont, poeta uruguaio radicado na França. Nessa recente publicação, cuidadosamente preparada da editora WMF Martins Fontes, Leyla Perrone resgata alguns textos que dedicou a um dos mais importantes pensadores do século XX francês. Na verdade, a ensaísta e professora emérita da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo parece pretender, por meio desse trabalho, restituir uma presença, uma voz, uma escrita, e tornar o que seria um conjunto de correspondências de caráter pessoal em um monumento – uma relíquia que atesta ao público brasileiro os instantes preciosos de contato com o seu mestre francês.

Dividido cronologicamente em três partes – “Descoberta e encontro”; “Passando o anel” e “Depois de Barthes” –, esse livro tenta dar conta de um arco temporal que revela os rastros deixados pela passagem de Barthes na vida intelectual da autora. Trata-se, de fato, muito mais de uma compilação dos artigos, prefácios às traduções, entrevistas publicadas durante quarenta anos, resultados da amizade, do convívio e, sobretudo, dos esforços da tradutora em acompanhar as mutações e os desenvolvimentos do pensamento do crítico francês, do que um trabalho de fôlego a respeito da obra barthesiana.

Esse livro, muito provavelmente, não surpreenderá nem o meio acadêmico, nem mesmo os leitores brasileiros mais desavisados de Barthes que, desde sempre, chegaram a ele por meio do empenho de tradução e recepção de Leyla Perrone-Moisés.

* PUC – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo – SP – Brasil. 05015-901. rodrigo-fontanari@hotmail.com

Como fica sabendo o leitor, esse livro se ratifica, no momento em que a autora se autointitula “[...] depositária da memória, da vida de Barthes” (p. 124) em seu artigo “Relembrando Barthes, sem autópsias acadêmicas”, texto publicado originalmente no *Jornal da Tarde*, de São Paulo, em 31 de maio de 1980. Escreve ainda, nesse mesmo texto, a esse respeito,

Meu testemunho constituirá daquelas lembranças que quero partilhar com os que conheciam e admiravam, quer pelo contato com sua pessoa, quer pela convivência, afinal mais importante, do leitor com o escritor. O meu foi um contato de crítica, de tradutora e de ouvinte. (p. 124)

A crítica e tradutora vale-se, nessa obra, das trocas de cartas – um conjunto de dezessete cartas – em sua maioria breves e quase sempre escritas de próprio punho que ela recebeu do mestre. Essas cartas cobrem um lapso de tempo que vai de dezembro 1968 a junho 1979, alguns meses antes do fatídico acidente sofrido pelo pensador francês, na Rue des Écoles, em fevereiro de 1980. Barthes acaba por ser atropelado ao sair do Collège de France onde havia ido controlar o tempo de projeção das fotografias do que viria a ser seu último seminário, intitulado “Proust e a fotografia – um exame de fundo de arquivo fotográfico pouco conhecido”. As notas desse seminário se encontram todas reunidas em *A preparação do romance*, que correspondem aos dois últimos anos de seu curso no Collège de France entre 1978-1979 e 1979-1980.

O conteúdo da maioria dessas cartas tampouco causará alguma surpresa, pela razão de que elas vão ao encontro de algo com que os leitores de Barthes já estão bem habituados: primeiramente, pelo caráter íntimo de seus escritos. Isso pode ser constatado desde 1987, com a publicação francesa de *Incidentes* e, tardiamente, em 2004, com a tradução brasileira a cargo de Mário Laranjeira. Esse livro consiste num conjunto de fragmentos de textos que se referem, primeiramente, a um período mais longo, que vai de 1968 a 1969, em que Barthes viveu no Marrocos, e outro, mais curto, entre 24 de agosto e 17 de setembro de 1979, em Paris, às vésperas de sua morte. Ou ainda, *Diário de luto*, publicado em língua francesa em 2009 e traduzido pela própria Leyla em 2011. Esse diário é consagrado a dois anos da vida de Barthes, entre 26 de outubro de 1977 e 21 de junho de 1979, e consiste em notações quase diárias, em torno da morte da mãe, Henriette Binger, que falecera em 25 de outubro de 1977, cuja perda Barthes não suportava. E em segundo lugar, pelo fato de que muitas delas sublinham ainda aquilo que os críticos e os leitores de Barthes também já têm conhecimento: sua crescente fadiga dos cursos, das conferências, bem como dos artigos e dos textos em geral que lhe eram solicitados; some-se a isso a doença da mãe que o preocupava bastante e exigia sua atenção.

Como podemos notar na correspondência de 10 de setembro 1977, quando Barthes noticia: “Continuo preocupado com a saúde de minha mãe; ela não vai mal,

mas [seu estado] é precário, e eu me tornei largamente indisponível, guardando o pouco tempo que tenho agora para a preparação do Curso” (p. 113) E, por isso mesmo, ele se diz “com pressa (sempre)” (p. 115), como nos faz saber Barthes, concluindo a carta datada de 5 maio de 1978. De certa maneira, tudo isso já está anunciada em uma outra correspondência, um pouco anterior, datada de 28 de fevereiro de 1971, em que Barthes confessa a Leyla: “Há 5 meses não paro de preparar cursos, conferências e pequenos artigos, e estou deprimido por não trabalhar a fundo para mim mesmo [...]” (p. 55).

Analisando mais de perto a trama textual que se forma desse conjunto de cartas enviadas por Barthes, em sua maioria em resposta à autora, o que toca profundamente os olhos e atrai sensivelmente os leitores para junto do escritor é a sua generosa afetividade com a qual ele soube acolher a brasileira que lhe escreve em 1974, “Você sabe que ali [seminário] estará sempre em casa [...]” (p. 117).

A generosidade afetiva pode ser ainda notada de perto em algumas outras cartas, a exemplo da de 9 de abril de 1969, em que vemos expresso “Toda minha gratidão por não ter me esquecido [...]” (p. 45). Ou ainda, em uma outra, de 24 de maio de 1979, em que ele escreve “Agradeço-lhe, cara Leyla, por sua confiança [...] / Expresso-lhe minha viva e fiel afeição” (p. 117).

É inegável e meritório o empenho dessa professora e crítica literária brasileira em fazer difundir as reflexões barthesianas. Isso não é de hoje. Tão logo toma conhecimento e estabelece o primeiro contato com Barthes, em meados de 1968, Leyla Perrone se põe então a traduzir para o português alguns dos seus livros, como *Crítica e verdade*, *Ensaios críticos* e, algum tempo mais tarde, *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Aula*. Atualmente, coordena, junto à editora WMF Martins Fontes, a “Coleção Roland Barthes”, tendo ela mesma traduzido vários dos outros volumes da monumental obra barthesiana.

Não visando dar conta propriamente de interpretar em profundidade o pensamento barthesiano, esse trabalho acaba por cumprir o papel de testemunho intelectual e afetivo. Indo assim na contramão das mais recentes publicações, tanto no meio editorial brasileiro quanto no francês. Referimo-nos, aqui, aos trabalhos tanto de uma outra crítica literária brasileira, Leda Tenório da Motta, que publicou, em novembro de 2011, o volume intitulado *Roland Barthes – uma biografia intelectual*, quanto aquele outro belo livro biográfico de Marie Gil, cujo título é *Roland Barthes – au lieu de la vie* [Roland Barthes – ao invés da vida] publicado em 2012, pela editora Flammarion, um dos mais importantes grupos editoriais da França.

Ora, se Barthes se revelou ao mundo intelectual francês e brasileiro definindo-se como “sujeito incerto” ou, pelos olhos dos seus críticos, “o infiel”, tal como estes últimos costumavam defini-lo para sinalizar os seus vertiginosos deslocamentos teóricos, mas que, como se sabe, é próprio de um pensamento que se encontrava

ainda em pleno movimento de avanço e construção, paradoxalmente, a palavra mais recorrente nessas cartas e que define de certa maneira a relação de Leyla com Barthes é: “fiel”. Isso se pode notar, por exemplo, naquela correspondência já mencionada, de 9 de abril de 1969, que se conclui desta forma: “Por minha vez, expresso-lhe meu sentimento amigo e muito fiel [...]” (p. 45), ou mais notadamente na de 24 de maio de 1979 em que ele agradece e expressa a Leyla sua “viva e fiel afeição” (p. 117).

Tudo isso leva-nos a concluir que se Barthes sempre foi fiel a alguma coisa, esse algo é a afetividade, pois mesmo as coisas que possam parecer mais solitárias – escritura, a preparação das aulas – deveriam pertencer também ao mesmo ciclo afetivo em que ele inseria as pessoas próximas. Não nos causa, portanto, nenhuma estranheza quando Barthes soube generosamente e com uma certa compaixão se referir ao trabalho da autora por meio da expressão “trabalho em comum”, como nos testemunha a própria nas primeiras páginas de seu livro. Isso confirma que esse trabalho está impregnado de afetividade, como podem constatar os leitores de *Com Roland Barthes*, nas palavras de Leyla Perrone: “Mais do que um tributo de admiração, este longo trabalho com Roland Barthes tenta devolver-lhe aquilo com que ele me presenteou em sua penúltima carta ‘minha viva e fiel afeição’” (p. 13).

Recebido em 30/10/2012

Aceito para publicação em 10/06/2013



MANIFESTO ONIGÂMICO

Mauri Cruz PREVIDE*

BARTOLOMEU, M. **Manifesto onigâmico**. Rio de Janeiro: Torre, 2011.

Publicado em 2011 por Mauro Bartolomeu, poeta bissexto e autor da prosa “experimental” *Nossa senhora da eutanásia*, o conto *Manifesto onigâmico* poderia ser, numa análise apressada, incluído no gênero “ficção científica”. De fato, trata-se de uma narrativa cujo pano de fundo é um encontro entre um ser humano e um alienígena misterioso, tema típico desse gênero literário, além de lançar mão de um amplo uso de conceitos científicos, em especial da biologia. Mas uma análise mais detida nos faria questionar essa classificação. Seria mais apropriado, a nosso ver, ligá-la à tradição dos diálogos filosóficos, pois, bem observado, a narrativa não é mais que um pretexto para uma discussão sobre economia sexual e a proposição de um novo modelo de organização social, na trilha aberta pela *Utopia* (1516), de Thomas More, e que desemboca em obras como *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley (que já tivemos oportunidade de examinar em outro artigo, em parceria com o autor de que tratamos nesta resenha). Ao contrário do inglês, porém, a reforma social proposta é aqui mostrada como desejável, uma vez que conduziria a uma distribuição mais racional dos recursos e a uma realização plena do ideal humano, tendo como ponto de partida uma planificação dos encontros amorosos (e, como também em Huxley, a extinção da monogamia e da família nuclear).

Cabe observar, em corroboração à nossa interpretação, que a narrativa, embora ocupe o cerne da obra, não constitui a sua totalidade. O livro começa por um prefácio em tom panfletário (sintomaticamente datado do “ano III da Olimpíada XXIX”, o que aponta para o nível de rejeição dos valores da sociedade atual, uma vez que recusa até mesmo seu calendário centrado na figura mítica do cristo, indo buscar na Antiguidade clássica uma forma alternativa de datação); depois segue para uma introdução em forma de paródia do *Manifesto do Partido Comunista* de 1848. “Um fantasma ronda o planeta: o fantasma da onigamia”, diz a primeira frase da introdução, que termina, porém, marcando, em negrito, sua posição de afastamento em relação ao texto clássico de Marx e Engels: “A onigamia não propõe o ‘fim da história’, mas o início de uma nova história”. Também ao final do volume

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901. mauricrusz@yahoo.com.br

deparamos com outros gêneros textuais: primeiro, um posfácio teórico constituído por várias observações, aparentemente soltas, mas que dão pistas valiosas para a compreensão das origens da tese central do autor; em seguida, uma “palavra final” na qual, de forma quase epistolar, o autor se dirige diretamente aos leitores; e por fim, um “glossário” dos neologismos empregados na narrativa, recheado de comentários bem-humorados, como, de resto, todo o livro. A própria seção narrativa é, como dissemos, essencialmente um diálogo, praticamente inexistindo uma diegese propriamente dita, além de contar com inúmeras notas de rodapé que quase nos fazem esquecer de que estamos lendo um texto ficcional. Essa profusão de gêneros dificulta a classificação da obra, mas é uma das características que a tornam, no mínimo, curiosa.

A tese central do *Manifesto*, como ficou dito, é a da extinção do casamento monogâmico e da exclusividade sexual, em nome de uma “economia sexual” que preconiza a plena igualdade na “distribuição” de sexo. Para tanto, o autor se posiciona, ao contrário do que se poderia esperar, contrariamente à “promiscuidade” e ao “amor livre”, e propõe um sistema que consiste em regulamentar os “encontros amorosos” por meio de uma instituição pública que chama de “Loteria” (referência, que o autor não faz questão de camuflar, ao Borges de *A loteria em Babilônia*). A partir da pretensa superioridade desse sistema em relação às demais formas de organização sexual, o protagonista alienígena tece considerações polêmicas e discutíveis sobre o comportamento humano, roçando, sempre rapidamente, temas como o incesto, a pedofilia, o estupro, as doenças venéreas, bem como a desigualdade social, a explosão demográfica, o consumismo etc. Chamar de “discutíveis” tais posicionamentos não implica, no caso, um juízo negativo, mas sim ressaltar o que consideramos o ponto mais positivo da obra, tal seja o de estimular a discussão de questões que geralmente passam ao largo mesmo das teorias sociológicas mais revolucionárias. No mais, a obra nos parece digna de figurar entre as nossas belas-letas, pela sua elegância de estilo, e, a despeito dos temas espinhosos em que o autor não tem medo de tocar, garante uma boa dose de bom humor, que haverá de dar azo a lautas risadas.

Recebido em 30/12/2012

Aceito para publicação em 10/06/2013



A FECUNDIDADE DAS VOZES QUE, NAS ESTANTES DE LIVROS, AINDA CALAM EM SILENCIOSA ALGAZARRA

Cristina Maria VASQUES*

MACHADO, A. M. **Silenciosa algazarra**: reflexões sobre livros e práticas de leituras. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

“... quem não lê é, em última análise, um burro” (apud João Ubaldo Ribeiro, p. 11).

Essa frase de João Ubaldo Ribeiro abre – como parte de uma citação maior – o primeiro parágrafo do primeiro capítulo de *Silenciosa algazarra*: reflexões sobre livros e práticas de leituras, obra em que Ana Maria Machado reúne alguns artigos e uma série de palestras proferidas em congressos, encontros, seminários e colóquios sobre a questão do livro e da leitura literária, no Brasil e no exterior. Ainda que a autora procure amenizar a literal e aparente rudeza das palavras de Ribeiro, afirmando que são “chocantes” logo no segundo parágrafo, é com essa frase insistentemente revolvendo a mente que o leitor envolve-se com as ideias e experiências de Machado, impressas e latentes nas 290 páginas do livro.

A obra não é ampla somente no número de páginas. Ao contrário, a quantidade de páginas é ínfima diante da amplitude – de variedade e de aprofundamento – dos assuntos que aborda. Podemos metafóricamente entender a obra de Machado como uma sinfonia rara – que não obedece à forma – e apresenta mais do que os quatro ou cinco movimentos permitidos sobre o mesmo tema (livro e leitura no Brasil), incluindo-se os decorrentes de questões estrangeiras, notadamente as norte-americanas e as europeias, ligadas principalmente à hegemonia cultural da língua inglesa e do mundo anglo-saxônico, que acaba por confirmar “que aquilo que não for traduzido em inglês não é levado a sério” (p. 280).

Repetidamente representante do Brasil em encontros internacionais – alguns promovidos pela Unesco – que discutem a questão das políticas públicas relacionadas ao livro e à leitura, Ana Maria Machado nos revela os bastidores desses encontros, em que “os projetos são recebidos com indiferença ou incompreensão, quando não com alguma forma de agressividade” (p. 220) por parte dos formuladores

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, Instituto de Biociências. Rio Claro – SP – Brasil. 13506-900. cristinavasques@terra.com.br

dessas políticas na América Latina, que os destorcem e desvirtuam por medo de perderem o controle sobre os indivíduos sociais – destaque aos professores –, o que o incentivo à leitura pode provocar se “começarem a ler e pensar por conta própria, se aprenderem a discordar e argumentar de modo convincente” (p. 228), benefícios que todos sabemos serem resultantes da intimidade com a leitura.

Nesses encontros, Machado também constatou que a própria “burocracia educacional não tem a mais leve intimidade com a literatura, morre de medo de se ver diante de um texto de poesia, ficção ou ensaio, se sente insegura e perdida diante de uma linguagem que não se reduz a palavras de ordem, fórmulas ou receitas” (p. 228). Por isso, esses burocratas formuladores de políticas terminam por promover a censura em suas múltiplas dimensões, juntamente com o apoio de outras instâncias sociais (religiosas, editoriais, midiáticas, municipais, estaduais etc.) e, assim, instituir o “saber ler [exclusivamente] para ser bem mandado” (p. 13).

A institucionalização da leitura para a manutenção de uma “docilidade obediente” (p. 231) tem inúmeras implicações e consequências, e, dentre elas, a falta de bibliotecas, sua distribuição deficiente nas cidades e seu horário de funcionamento “comercial”, que impedem trabalhadores de usufruir esse bem público; o alto preço dos livros e a impossibilidade do acesso à leitura pelas classes economicamente menos favorecidas; a má formação dos professores que, em grande parte dos cursos de graduação, não são incentivados ao hábito de ler e, posteriormente, nas escolas, onde passam a trabalhar, são os responsáveis pelo **estímulo** à leitura, e a tratam como se esse hábito fosse “algo semelhante a escovar os dentes” (p. 22); pela pedagogização da literatura, que insiste em “ignorar que literatura é arte” (p. 211) e a utiliza prioritariamente como pretexto para o desenvolvimento da escrita.

Para além dessas consequências, há ainda as desencadeadas pelos problemas econômicos que afetam (não somente) o bloco de países latino-americanos, especialmente os hoje chamados de “países emergentes”: a falta de escolas, a baixa qualidade do ensino, saúde, transportes, alimentação e moradia, estigmas que afetam, direta ou indiretamente, a questão da oferta e da liberdade da leitura e induzem a uma leitura singular e padronizada que impede o leitor de conhecer diferentes pontos de vista. Isso resulta em conferir ao livro e à leitura livres um caráter quase bélico-revolucionário em que “os livros passam a ser mesmo uma arma, podendo tirar a liberdade ou a vida das pessoas que discordam dessa leitura única” (p. 200).

Como exemplos dessa ampla, porém, velada censura praticada em nível mundial, a autora nos conta, dentre muitos outros, o caso de sua obra *Menina bonita do laço de fita*, ocorrido na Dinamarca, e o de Lygia Bojunga Nunes *versus* Castrinho, no Brasil. O primeiro evidencia que, decorrente de longos anos de censura somados aos interesses econômicos, “o medo e a prudência estão se fazendo presentes em excesso no processo de tomada de decisões anterior à publicação do livro” (p. 200).

Por isso, a publicação da obra de Machado foi recusada sob a alegação de que a história apresentava “personagens mestiços com naturalidade, como se o convívio entre brancos e negros pudesse ser harmônico e fosse desejável” (p. 215), ou seja, pelo preconceito racial de uma nação europeia, em pleno século XXI.

O segundo caso, decorrente da ignorância sobre a importância da leitura que os longos anos de censura – clara e velada – e os interesses capitalistas entalharam na sociedade brasileira, constitui-se, de acordo com Machado, num “problema ético [que] deixa no ar um desagradável cheiro de chantagem, que não deveria, em hipótese alguma, ser associado ao processo educativo” (p. 239). Trata-se do descarte da obra *A casa da madrinha*, de Nunes, que deixou de ser adotada por uma grande escola carioca porque sua autora, que não reside no Brasil, não podia comparecer para um bate-papo com os alunos, como prometera a editora. Assim, os gestores substituíram a adoção da história de Nunes pela de um livro de piadas do comediante Castrinho, cuja presença na escola era assegurada.

Silenciosa algazarra aborda ainda a questão da tradução como rompimento de barreiras: necessidade moral, segundo George Steiner, e dever, de acordo com Alan Garner, autores citados por Machado. A tradução é aqui entendida como o cruzamento de fronteiras entre indivíduos e culturas que, como afirma Roger Chartier, também citado, possibilita múltiplas reapropriações. Dentre elas, a mais importante, de acordo com Fernando Savater – outro autor do qual Machado lança mão –, de reconhecer semelhanças em meio à diversidade, “substância que nos serve de essência [...] e que nos une, acima e além das discrepâncias e dos detalhes, apesar de todas as diferenças acidentais, visíveis e explícitas, em que estamos imersos” (p. 224). Desse ponto de vista, conforme nos chama a atenção a autora, nós, brasileiros, somos privilegiados, uma vez que nossa formação leitora (embora insistentemente precária desde o descobrimento) não se deu com base em obras nacionais.

A crítica literária é outro assunto focado por Machado, que a considera necessária e relevante, desde que procedente de pensadores críticos capazes de ser sensíveis e trazer à luz aquilo que o texto evoca, e não “dar notas, aprovar ou eliminar, atacar ou defender, emitir juízos de valorização em tom definitivo” (p. 77). A autora considera também o espaço cada vez mais reduzido que a crítica ocupa na mídia e a grande quantidade da produção editorial, que a diluem e a tornam sem sentido, fazendo dela “apenas um registro superficial, resenha mecânica, indicação de consumo, ao sabor dos interesses próprios [...] das amigadas, da eficiência ou simpatia dos divulgadores e assessores de imprensa, do charme e poder da cooptação das editoras, [...] etc.” (p. 76). De outro lado, aponta que a crítica universitária, mais substancial, tende a acreditar que tem o poder de estabelecer o cânone e consagrar o anticânone, muitas vezes seguindo modismos e falando para os próprios pares.

Ainda que rarefeita e muitas vezes tendenciosa, a autora aponta, no entanto, como o fez Leyla Perrone-Moisés (1998) em *Altas literaturas*, para os críticos que chama de poetas e “ensaístas seminais”, que dialogam “com a obra sobre a qual se debruçam. [Têm] a fina capacidade de leitura crítica expressa em textos à altura [e] nos trazem suas leituras enriquecedoras” (p. 77), como o fizeram os estrangeiros George Steiner, Umberto Eco, Italo Calvino, Roland Barthes, Edward Said, Susan Sontag, Jorge Luis Borges, e os brasileiros Mário de Andrade, Augusto Meyer e Manuel Bandeira. E como o fazem hoje, no Brasil, Edmir Perrotti, Eduardo Portella, Sérgio Paulo Rouanet, Alfredo Bosi e Marisa Lajolo, dentre muitos outros. Eles exercem, por meio de suas críticas, o importante papel social de questionar o cânone, “para que nele entrem outras obras, para que certas revisões sejam feitas, para que a arte da palavra de uma coletividade mantenha seu diálogo com a tradição literária e traga algo mais a essa interação, multiplicando portas para outros mundos de linguagem” (p. 80). Assim, fazem o que podemos chamar de **a crítica da crítica**.

Diante de nossas colocações sobre as demandas que se impõem à consideração da temática do livro e da leitura profundamente analisadas por Machado em sua *Silenciosa algazarra*, dificilmente ocorre, ao leitor desta resenha, pensar que toda a obra gira em torno do que chamamos de literatura infantil e juvenil. Mas é justamente o que acontece. Porém, como escritora e leitora ferrenha, Ana Maria Machado – uma das duas brasileiras agraciadas com o “Prêmio Hans Christian Andersen”, o “Nobel” da literatura infantil, pelo conjunto de sua obra em 2000¹ – tem consciência de que literatura é literatura, arte feita de palavras, ainda que adjetivada “infantil e juvenil”. Por ser literatura antes de qualquer outra coisa, a que é convencionalmente (ideológica, política e economicamente) destinada a crianças e jovens padece dos mesmos males e, assim, deve receber o mesmo tratamento. No entanto essa literatura, justamente porque é a recomendada aos não adultos, é também a que tem a responsabilidade de formar leitores. Isso lhe confere uma “carga” extra: a de conquistar esses leitores; e uma exposição igualmente extra, uma vez que, ao contrário da literatura “adulta”, entra na vida dos indivíduos desde a mais tenra idade – em alguns casos, antes mesmo da idade escolar – e depois, é institucionalizada pela escola.

Nem sempre, porém, os professores e gestores – que têm o encargo de selecionar as obras a serem oferecidas aos alunos – têm intimidade com a leitura, e, ignorantes de seu poder formador e transformador, acabam cometendo enganos como o de escolher uma obra não por suas qualidades artísticas, mas, como apontamos anteriormente, pelas “vantagens” que uma editora oferece em troca da compra de muitos exemplares. Por isso, Machado afirma que “quem não costuma ler não deveria fingir que está estimulando a leitura” (p. 24). E critica o uso que se faz,

¹ Antes de Machado, em 1982, Lygia Bojunga Nunes também recebeu o “Prêmio Hans Christian Andersen” pelo conjunto de sua obra.

na escola e em nome do letramento, de revistas, quadrinhos, jornais, publicidade e outras “experiências para as quais os alunos já são amplamente estimulados fora da sala de aula em vez de aproveitar para lhes dar a rara oportunidade de fazer contato com textos que seriam muito mais difícil encontrar sem orientação” (p. 34). Para ela, utilizar, em aula, textos com os quais os alunos convivem diariamente fora da escola é perda de tempo e acaba por atestar a falta de experiência de grande parte dos profissionais da Educação com a leitura, bem como o seu desconhecimento do valor cultural do legado literário.

Dentre esses valores, destacam-se a intertextualidade e a ilustração. Esta, outra forma de arte que “anda junto” com a literária nos livros destinados a crianças, precisa ser mais bem compreendida: é uma história sem texto escrito? Em que difere deste? Há alguma relação de subordinação entre eles? São iguais em significação? E a autora afirma que há falta de estudos, de discussões e de críticas consistentes à ilustração, principalmente pelo fato de não haver uma formação artística adequada nas escolas brasileiras: “Nossa escola [...] não dá a menor chance para alguém desenvolver seus talentos nessa área. Qualquer criança de um país desenvolvido tem mais contato com a experiência artística em um semestre de educação escolar do que nós em todos os anos” (p. 271). Mas também por não haver cursos de nível superior que formem críticos “capazes de conjugar um conhecimento amplo do livro para crianças com um domínio teórico da retórica da imagem em geral e a capacidade crítica de lidar com a linguagem visual” (p. 269). No entanto, isso não significa que não tenhamos uma “crítica imagética”. Esse papel tem sido assumido, embora ainda pontualmente, pelos próprios artistas que ilustram obras infantis brasileiras, atualmente muito premiadas em todo o mundo.

A intertextualidade, amplamente examinada em *Silenciosa algazarra*, recebe vários conceitos e definições. Dentre eles, a de ser “a brincadeira em que um livro [pisca] o olho para outro [...] o resultado de uma fecundação feita por obras anteriores” (p. 90). Obras que permitem e promovem o diálogo entre a literatura infantil e os clássicos da literatura universal desde Homero e Virgílio, passando pelos romances de cavalaria, Shakespeare, Machado de Assis e Guimarães Rosa, dentre outros, bem como por outras áreas do conhecimento como as artes, o folclore, as ciências naturais e exatas, a política, a sociologia, a psicologia etc.

Silenciosa algazarra trata a literatura infantil e juvenil como patrimônio cultural, de igual para igual com toda a literatura, sob os mesmos parâmetros e fundamentos. Assim, preenche uma lacuna que há muito faltava aos estudos literários, no Brasil: uma reflexão ampla – histórica, política, social e cultural – sobre a literatura para crianças e jovens produzida por autores/ilustradores brasileiros, sob a óptica de pensadores do porte de Joseph Campbell, Edgar Allan Poe, Vladimir Propp, Carl Jung, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Sigmund Freud, Umberto Eco, Italo Calvino, Roman Jakobson, Jack Zipes, Câmara Cascudo, Antonio Candido e

muitos outros, alguns dos quais já citados anteriormente. Dessa forma, Machado coloca a literatura alcunhada “infantil e juvenil” em seu justo lugar de direito, *pari passu* com a mais “alta literatura” mundial.

Machado, no entanto, não tem a intenção de concluir, mas apenas de apresentar fatos e possibilidades que levem o leitor a pensar os efeitos das políticas do livro e da leitura, o valor da literatura – sobretudo a destinada a crianças e jovens – e o tratamento efetivo dado a ela no Brasil e no mundo, num momento em que proliferam encontros para discuti-la e ambigualmente, nas estantes de livros, permanecem “um número imenso de vozes querendo falar, à espera de serem ouvidas, todas com algo a dizer [...] um alarido calado à força e uma alegria amordaçada pela ignorância” (p. 8), em fecunda e ainda desperdiçada silenciosa algazarra.

Referência

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

Recebido em 31/12/2012.

Aceito para publicação em 10/06/2013



AS TAREFAS DE EAGLETON

Patrícia Trindade NAKAGOME*

EAGLETON, T. **A tarefa do crítico**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

Em *A tarefa do crítico*, estão delineadas as inúmeras tarefas assumidas por Terry Eagleton ao longo de sua ativa carreira, que se desdobra em diversos temas, instituições e públicos, sem nunca perder de vista dois pontos fundamentais: a relevância da teoria e a força do marxismo. No formato de entrevista, é possível ter acesso aos meandros da formação e da produção acadêmica e cultural daquele que provavelmente é hoje o maior entusiasta da crítica marxista.

Costurar uma história intelectual com reflexões sobre a vida privada poderia parecer algo com sentido esvaziado, já que a recente autobiografia de Eagleton (2001) possui propósito semelhante. No entanto, o livro está longe de ser uma repetição menor especialmente por seu formato, em que as entrevistas são conduzidas com bastante mérito por Matthew Beaumont, cujo conhecimento detalhado da obra de Eagleton e do contexto intelectual de suas publicações permitiu-lhe levar o entrevistado não apenas a uma descrição de sua obra, mas a uma densa reflexão sobre ela.

Na firme e complexa ligação entre a produção intelectual e a trajetória pessoal, o ponto de referência mais importante para Eagleton é Raymond Williams, que curiosamente havia ficado de fora da autobiografia. Se há diferenças intelectuais entre os dois, expressas segundo o entrevistado “de forma crítica – talvez em demasia a certa altura” (p. 250), há, principalmente, uma base comum de preocupação e reflexão, oriunda do que ele chama de “situação psíquica impossível”, “de investir sua identidade e defender as pessoas que você ao mesmo tempo está deixando para trás, e que estão pedindo que você vá para o bem delas e para o seu” (p. 46).

Há um compromisso com a classe trabalhadora que une o pensamento de Williams e Eagleton, mesmo quando caminhos teóricos diferentes são assumidos. A influência da obra de Althusser é frequentemente indicada como o ponto definidor desse distanciamento teórico, algo colocado sob suspeita por Eagleton, que afirma: “Não há um único conceito importante de Althusser sobre o qual eu não tenha sérias ressalvas” (p. 162-3).

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo – SP – Brasil – 05508-010. patricia.nakagome@usp.br

O diálogo com obras de outros importantes teóricos marxistas (como Jameson, Stuart Hall e Zizek) aparece em diversos momentos do livro. Nesse viés de críticas positivas, cabe destacar o lugar de Walter Benjamin, que atua como linha de amarração nesse livro, desde o título até a afirmação final:

Escrevi em meu estudo sobre Benjamin em 1981 que a tarefa primária do crítico socialista era a de participar do que eu chamava de emancipação cultural das massas [...]. Tudo isso, não é preciso dizer, descreve a tarefa do crítico socialista em tempos muito mais esperançosos politicamente do que os dias de hoje. [...] Mas acho que devemos manter esse objetivo em mente para nos impedir de imaginar que a tarefa do crítico socialista seja simplesmente a de escrever ensaios sobre Henry James sob a ótica marxista. Nesse sentido, as verdadeiras tarefas do crítico ainda estão por vir. (p. 342-3)

O olhar sobre a obra de Benjamin havia sido importante para Eagleton (1981) porque a partir dali já se reconhecem marcas de sua escrita criativa, algo também relevante em sua carreira, mas principalmente por sinalizar a “consciência da necessidade de politizar a crítica” (p. 194). A ação do crítico deve considerar as bases materiais de sua realidade, buscando um espaço de mudança no futuro. Nesse sentido, o trabalho com as massas nunca significou para ele uma análise de produtos da dita indústria cultural, algo considerado mais fácil, tampouco apenas a análise detida de obras da tradição literária, mesmo que com o enfoque marxista. Ao longo do livro, temos delineada uma noção de que o crítico deve recuperar o trabalho com a dimensão textual de uma obra, a fim de lançar um olhar interrogativo para a realidade, revelando seu lado obscuro e buscando possibilidades de transformação.

A politização da crítica passa, para Eagleton, invariavelmente pela importância da teoria, algo que defendeu ao longo de sua carreira, inclusive em discussão com Edward Said, em quem ele reconhece um ativismo político, impossível ao seu temperamento e ao de outros intelectuais. Eagleton relata algumas de suas atividades práticas relacionadas ao trabalho do intelectual, mas considera, fundamentalmente, que sua ação deve se dar junto à teoria, visto que considera a teoria literária como “uma atividade genuinamente democrática” (p. 222), pois permite que todos participem dela a partir do aprendizado de certas linguagens, não através de algo inato, de uma cultura específica, de algo que vem com “sangue e tradição” (p. 222).

É esse impulso de democratizar uma atividade por essência democrática que motivou o crítico a um movimento de sempre publicar um livro mais acessível após um mais denso, algo iniciado após o fenômeno de *Literary theory: an introduction*. Sua linguagem permitiu o acesso e a difusão de conceitos e ideias, frequentemente mantidos dentro dos muros da academia por seu obscurantismo, algo criticado com frequência: “Ideias inatamente difíceis são uma coisa; o obscurantismo é outra” (p. 295); ou ainda, com a ironia que lhe caracteriza: “Quereria que Homi Bhabha fizesse

o mesmo...” (p. 160), referindo-se à preocupação de intercalar “obras mais difíceis e mais populares”.

A ironia não é apenas uma marca de estilo de Eagleton, é uma maneira de desestabilizar, obrigar a reação. Como ele próprio afirma: “Vejo meus trabalhos mais recentes como uma tentativa deliberada de provocar esses esquerdistas” (p. 316). Ele espera que o marxismo seja retomado por críticos anteriormente compromissados com ele, que não seja abandonado em favor do que está na moda, com seus temas afins a uma política das minorias, da diferença, não da igualdade. Como ele aponta, o debate deve ir além do cânone, já que “é possível tratar obras canônicas de forma radical e obras não canônicas conservadoramente” (p. 319).

Mediante uma bem elaborada articulação entre a biografia e as atividades intelectuais, temos o registro das motivações mais profundas de Eagleton: a escrita como necessidade existencial e como constante homenagem a seu pai, o homem que desejava ser seu próprio chefe e morreu um ano depois de assumir sua loja, quando Terry Eagleton mudou-se para Cambridge. Em suas ações e trajetória biográfica, Eagleton materializa um verdadeiro movimento das margens ao centro, que marca seu desconforto em Oxbridge e suas ácidas e polêmicas reações àquele contexto. Sem ser um propósito do livro, ali está contida a força da marginalidade, num sentido mais vital do que o conceito tomado como “simplória afirmação pós-moderna” (p. 88).

Em época de descrença não só em torno da teoria e da crítica literárias, como da própria literatura, *A tarefa do crítico* surge como mais uma das provocações de Eagleton: provocação que visa mover no sentido de uma atuação mais compromissada com a sociedade e menos limitada aos interesses acadêmicos e suas imposições “da moda”.

Referências

EAGLETON, T. **Walter Benjamin; or, Towards a revolutionary criticism**. London: Verso, 1981.

_____. **Literary theory**: an introduction. Oxford: Blackwell, 1983.

_____. **The gatekeeper**: a memoir. London: Allen Lane, 2001.

Recebido em 30/12/2012

Aceito para publicação em 10/06/2013



DISSERTAÇÕES E TESES
DISSERTATIONS AND THESIS

DISSERTAÇÕES E TESES/ DISSERTATIONS AND THESIS

Mello, Ludmila Giovanna Ribeiro de – **A construção de personagens femininas: uma questão de autoria?** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: Wilton José Marques.

Neste trabalho, que tem como corpus dois romances históricos contemporâneos, a saber, *Videiras de Cristal* (1990), de Assis Brasil e *Amrik* (1997), de Ana Miranda, propomos uma análise que envolve a criação de personagens femininas por autores de sexo diferentes, na tentativa de responder a uma questão bastante frequente na literatura de mulheres e nos textos da crítica feminista, porém pouco estudada, se haveria realmente alguma diferença na escrita de homens e mulheres no que diz respeito a esse tema. Se sim, como cada um deles trabalharia então com a ficcionalização da mulher. A partir desse questionamento, estudamos a criação de personagens femininas, analisando se a mulher-autora cria “mulheres de papel” de maneira diferente do escritor do sexo masculino, uma vez que esses representam todo o cânone literário, por terem sido os únicos a possuírem voz ao longo dos séculos. Se essa diferença existe, como ela se constitui e o que representa.

Pierini, Mágnã Tânia Secchi – ***Os pescadores e As ilhas desconhecidas, de Raul Brandão: entre itinerários e paisagens, a miséria.*** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite.

A presente pesquisa selecionou *Os Pescadores e As Ilhas Desconhecidas* para compor o corpus de análise e propõe uma reavaliação da posição subalterna a que essas obras foram relegadas. Por muitas décadas esses títulos vivenciaram o apreço fervoroso e emocionado dos leitores. Em contrapartida, parte da crítica literária brandoniana proferida no século XX rotulou-as de “menores” por se distanciarem do projeto literário ficcional de Raul Brandão. Edificou-se e perpetuou-se, então, a dicotomia e o silêncio. O objetivo deste trabalho é mostrar que essas obras não se distanciam das outras produções brandonianas

justamente porque apresentam componentes temáticos e estilísticos similares às demais obras. Portanto, parte-se da hipótese de que há uma dialética das formas impressionistas e expressionistas que se coadunam e compõem espaços plástico-literários. Tal hipótese solidifica-se nas indagações acerca da utilização de estilos estéticos tradicionais como, por exemplo, a descrição da paisagem e da literatura de viagem nos dois títulos selecionados, publicados na segunda década do século XX. As ponderações concentram-se em torno das incursões da escrita brandoniana por linguagens artísticas distintas, por meio de uma perspectiva moderna diante da paisagem, do homem e da efabulação. No entanto, desdobram-se no estudo detido dessa perspectiva a partir da construção da figura dos pescadores, marinheiros, pastores e lavradores, além do registro das impressões poéticas e pictóricas, respectivamente, da costa portuguesa e do arquipélago dos Açores e da Madeira. Dessa forma, a aproximação entre as obras ocorre por meio da inovação na perspectiva da paisagem e da viagem, por configurar personagens pobres e vencidos a partir de reflexões de natureza ontológica e sociológica, conforme as delineações peculiares das configurações espaciais.

Oliveira, Maria Aparecida de – **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Maria Clara Bonetti Paro.

A presente pesquisa tem como objetivo examinar de que modo as concepções feministas de Virginia Woolf em *A room of one's own* e em *Three guineas* estão presentes em sua obra. Para delimitar melhor o corpus, pensamos investigar essas questões nos dois romances da autora *To the lighthouse* e *Mrs. Dalloway*. Pretende-se com isso demonstrar que há uma coerência na obra de Virginia Woolf que aponta para um projeto estético e político que definiria sua escritura. Para essa investigação nos valem as idéias apresentadas por Sandra M. Gilbert e Susan Gubar em *The madwoman in the attic* e nos três volumes de *No man's land*, sendo o primeiro, *The war of the words*; o segundo, *Sexchanges* e o terceiro, *Letters from the front*. O trabalho ainda conta com os pressupostos teóricos de Elaine Showalter em *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing* e Toril Moi em *Teoria literária feminista* e de Mark Hussey em *Virginia Woolf: A to Z* entre outros.

Caixeta, Maryllu de Oliveira – **A ironia nas “Terceiras Estórias: Tutaméia”**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite.

Para o estudo de *Tutaméia: terceiras estórias* de João Guimarães Rosa, esta tese apresenta o estudo comparado da ironia considerada em sua acepção socrática de motivação mítica, em sua retomada pelo romântico alemão Friedrich Schlegel como negação de formas-de-exposição já convencionais, e com base na elaboração do conceito de ironia pela tese de Kierkegaard que critica o modo como os românticos se apropriaram da ironia socrática. A partir da teorização de um romântico como F. Schlegel, a ironia, literária e filosófica, pode ser pensada como uma condição da forma artística, entendida como artefato produtor de sentido. Com seus quatro prefácios, *Tutaméia* rege um coro de ditos e não ditos ou propõe um debate irônico acerca de: anedotas de abstração; um coro que legisla sobre os neologismos; outro coro que refere o parecer dos filósofos sobre nossa condição trágica negada por chistes de bêbado; a voz autoral. O quarto prefácio são VII pequenas narrativas narradas pelo autor em primeira pessoa. Na primeira, conversa com seu alterego sobre literatura, e nas demais considera as implicações da narração de estórias, algumas atribuídas a tio Cândido e Zito, projeções da voz autoral. Os prefácios apresentam como ficção a descentralização do sujeito da escrita para proporem um debate irônico que coloca em cena e suspende as leis da representação. Para o estudo comparado da ironia literária, a ironia na forma, esta tese se dedica, especialmente, à análise do primeiro prefácio que apresenta o modo de ser da estória que, por vontade e dever, nega a (H)história para se parecer um pouco com a anedota de abstração. Como ser instável e mítico, a estória retoma e reverte os termos da comparação aristotélica de poesia e história. O princípio superior do pensamento ou dos supra-sensos das estórias é o não-senso cujos mecanismos, selecionados em categorias narrativas comunitárias, produzem chistes ou faíscas que se aproximam da transcendência ou podem equivaler a ela. Essa atribuição da transcendência aos mecanismos de não-senso retoma a vacilação dos antigos quanto à fala mítica dos aedos que cambiava em relação ao falso e ao verdadeiro. Esse modo de ser da estória nega o “erro” em ironia ou luta com a vertente vitoriosa do pensamento grego, a platônico-aristotélica, que fixou e determinou a verdade. A primeira fase do pensamento de Friedrich Schlegel propõe a ironia como resultado de uma disposição mental semelhante ao modo de ser cambiante da estória, o que desagradou a Kierkegaard que defendia o primado de uma experiência mítica positiva e irritou seu mestre Hegel que exigia rigor metodológico na construção de um sistema completo. Em especial nos quatro prefácios, *Tutaméia* realiza um debate irônico, constituído por discursos, que se subtraem e atritam no que concerne ao fazer literário, salientados pelas inúmeras inovações estruturais. Esta tese começa questionando o silêncio da crítica nos primeiros vinte anos de edição de *Tutaméia* e o entende como reação ao tratamento irônico de modelos de representação, clássico e realista. Esta tese também considera, em particular, aspectos relativos ao regionalismo, vanguardismo e modernismo que *Tutaméia* também põe em debate.

Martins, Ricardo Marques – **ARTIMANHAS DE EROS: Aspectos do erotismo e do esteticismo na poética de António Botto**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Maria Lúcia Outeiro Fernandes.

A produção literária do poeta António Botto (1897-1959) conquistou a admiração e o respeito de notáveis poetas e ensaístas do início do século XX, como Fernando Pessoa e José Régio. A crítica literária portuguesa mais conservadora, entretanto, preferiu condenar a poesia de Botto ao limbo do cânone literário, em virtude do teor explicitamente homoerótico de suas canções. Discussões polêmicas foram travadas em jornais e revistas por estas facções, protagonistas de um dos capítulos mais vigorosos da história da crítica literária lusitana. Mais de cinquenta anos após a morte do poeta, a poesia de Botto continua a ganhar a atenção da crítica pela temática homoerótica, especialmente por parte dos Estudos Culturais e dos movimentos gays. O presente trabalho, sem desconsiderar a contribuição e a importância de tais estudos, debruça-se sobre o corpo poético da poesia de Botto, no sentido de investigar o movimento rítmico e o delineamento das imagens poéticas que configuram a encenação do desejo (homo)erótico. Pela perspectiva da teoria e da crítica literária, especialmente por meio da análise de poemas de *Canções*, ressaltam-se as qualidades estéticas dessa produção poética, que merece ser revisitada pela crítica contemporânea.

Ribeiro, Rosária Cristina Costa – **O romance histórico francês no século XIX: Hugo, Élmir e Balzac**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: Sidney Barbosa.

Inicialmente o trabalho distingue as várias denominações desse tipo de romance para fazer a escolha de uma delas. De acordo com diversos críticos contemporâneos, o romance histórico tradicional, igualmente denominado romance histórico romântico, nasceu pelas mãos de Sir Walter Scott, no Romantismo inglês. Entretanto, foi na França oitocentista que este tipo de romance alcançou sua maior expressão com obras como *Les chouans* (1829) e *Notre-Dame de Paris* (1831). É preciso distinguir também o romance histórico tradicional daqueles outros tipos muito célebres e comuns que, naquela época, utilizavam a história como pano de fundo, ou romaneavam essa mesma história (e aqui podemos citar, por exemplo, *La Reine Margot*, de 1845). Assim, o percurso teórico parte de teóricos como Louis Maigron (1866-1954) passa por Georg Lukács (1885-1971) até Gérard Genette (1949), Jean Molino (1945) e Claudie Bernard, já na segunda metade do século XX. O trabalho centrou-se em um embate direto com os textos literários, objetivando caracterizar a construção da espacialidade nos romances do corpus escolhido. A escolha dos romances partiu do conceito de micro-gênero (Molino, 1975), que

estabelece a determinação de características em comum entre as obras a serem analisadas, como, por exemplo, o tema ou a data de publicação. Dessa forma, baseando-se na data e local de publicação (França do século XIX), foram escolhidos os seguintes romances: *Les Chouans* (1829) de Honoré de Balzac, *Quatrevingt-treize* (1874) de Victor Hugo e *Sous la hache* (1883) de Élémir Bourges. A partir da leitura e análise da realização de algumas reflexões a respeito dessas obras, pôde-se comprovar que, apesar da distância temporal entre a publicação delas, todas seguem o mesmo padrão de definição da espacialidade e fazem parte da mesma escola literária, o Romantismo. Resta dizer que o romance histórico tradicional francês do século XIX foi a expressão autêntica de um povo castigado pelas transformações políticas e sociais do século XVIII e sedento de reencontrar seu espírito de união, de bem-estar e de nacionalismo.

Bombini, Rosilene Frederico Rocha – **O universo metalinguístico na obra de Mario Quintana: uma poética da linguagem**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite.

Esta tese tem o objetivo de apresentar como a poesia de Mario Quintana se desenvolveu ao longo de sua carreira possibilitando o fortalecimento da consciência poética do autor. Os textos selecionados enfocam a metalinguagem presente na obra desse poeta e proporcionam o atendimento dos objetivos específicos do trabalho, como levantar aspectos da poética quintaneana, apoiando-se nas teorias da poesia moderna e de crítica literária. Além disso, reconstituir o itinerário do poeta por meio dos textos que tratam de seu ofício, analisando poemas metalinguísticos selecionados de seus livros publicados de 1940 a 1990, num total de treze obras, foi um grande desafio que se realizou ao longo do capítulo 2 desta tese. Outro importante elemento de análise foi considerar o processo de reescritura e revisão/correção dos textos como uma forma de autocrítica do próprio trabalho, o qual Quintana realizou desde o início de sua carreira como uma prática constante em busca da expressão mais adequada para seus poemas. As análises estão fundamentadas em estudos de teóricos da poesia moderna como Friedrich, Paz, Compagnon, entre outros autores que tratam especialmente da metalinguagem e da intertextualidade como Campos, Samoyault, Perrone-Moisés. São ainda referenciais importantes para o desenvolvimento deste trabalho as obras de Cândido, Barbosa e Lyra. No decorrer deste estudo foi possível reconhecer o processo de criação e as variações em torno do fazer poético por meio de análises comparativas dos textos localizados no acervo pessoal do poeta e selecionados para esse propósito. Ao final, pôde-se identificar uma teoria da poesia construída ao longo de conceitos que se modulam e buscam, cada vez mais, a precisão.

Boero, Simone Aparecida Alves Lima – **Um palimpsesto em andamento: formas e reformas de uma personagem azevediana**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite.

Este trabalho tem o objetivo de investigar a utilização da figura do malandro, num *corpus* selecionado dentre as obras de Arthur Azevedo, “maior autor do teatro brasileiro cômico”, segundo Guinsburg et al. (2006). Nossa hipótese é a de que o dramaturgo, na criação dessa personagem central e significativa nas peças referidas, parte da convenção da comédia que estabelece o uso de personagens da camada média ou baixa da população, do substrato do criado astuto da Comédia Nova e de seus congêneres posteriores até chegar ao que denominamos malandro azevediano. A adoção dessa figura teria ali duas importantes funções: a de satirizar o governo e as elites por criarem condições para a disseminação tanto dos malandros quanto da malandragem e a de conferir recriação estética aos homens e mulheres, que, por serem do povo, rapidamente seriam esquecidos. A fim de comprovar essa ideia, dividimos o estudo em quatro partes, a saber: a primeira, cujo escopo é conhecer, brevemente, a vida, a obra e a crítica sobre A. Azevedo; em seguida, explicar acerca das relações entre trabalho e ociosidade estabelecidas pelos brasileiros de então, e averiguar, partindo do conceito de “navegação social”, os esquemas de sobrevivência empreendidos pelas personagens em algumas cenas do *corpus*. Na terceira seção, procuramos rastrear a utilização do criado ardisso, na Comédia Nova, passamos pelos Zanni e por Arlequim, cotejamos ainda as figuras do trickster, do pícaro e a do próprio malandro. Por fim, munidos das noções de cômico e de satírico, buscamos interpretar o malandro presente na dramaturgia azevediana. O referencial teórico usado vincula-se a pesquisas de diversas áreas: antropologia social, dramaturgia, sociologia, historiografia teatral, história da vida privada, literatura cômica e/ou satírica, linguística e outras.

Liporaci, Vanessa Chiconeli – **Um estudo da tradução de *Primeiras Estórias* para o inglês**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel.

O objetivo principal do presente trabalho é analisar a relação entre *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa e sua tradução para o inglês intitulada *The third bank of the river and other stories*, de Barbara Shelby. Para tanto, realizamos as análises de quatro narrativas dessa obra – “A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “A benfazeja” e “Partida do audaz navegante” – e de suas respectivas traduções para o inglês, partindo do levantamento e estudo de três tipos de frases que, a nosso ver, consistem em uma das principais características do fazer poético rosiano e foram

cuidadosamente trabalhadas no intuito de revestir a temática metafísico-religiosa tão cara à obra desse autor. Além dessas nossas sugestões, buscamos, na correspondência que Guimarães Rosa trocou com seus tradutores – Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason e Harriet de Onís – posições rosianas quanto ao fazer tradutório e literário que, compondo uma espécie de poética rosiana da tradução, também contribuíram para as análises efetivadas. Constatamos que esses componentes textuais – as frases – são estrategicamente inseridos em momentos-chave das narrativas e, se modificados ou omitidos na tradução, podem vir a prejudicar a construção dos sentidos mais profundos desses contos. Ademais, fizemos um estudo das relações entre autor, tradutor e editor a partir da correspondência que encontramos no Harry Ransom Center, localizado em Austin – Texas. A análise dessas cartas também permitiu que tivéssemos acesso a outros aspectos que podem ter influenciado o processo de tradução.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Capitalismo, p.49
Charles Baudelaire, p.189
Charlotte Brontë, p.123
Clonagem, p.83
Contatos literários, p.155
Conto de detetive, p.111
Contos de fadas, p.31
Cultura nacional, p.15
Discurso científico, p.83
Don DeLillo, p.49
Edgar Allan Poe., p.111
Estados Unidos, p.111
Ficção, p.97
História literária, p.173
Identidade cultural, p.15
Influência, p.97
Inglesidade, p.15
Interpelação discursiva, p.15
Intertextualidade, p.97
Jane Eyre, p.123
Jean-Michel Maulpoix, p.189
Kate Chopin, p.65
Kazuo Ishiguro, p.83
Leitura, p.141
Lirismo, p.189
Literatura contemporânea, p.189
Literatura e história, p.49
Literatura francesa, p.189
Literatura inglesa contemporânea, p.83
Literatura Vitoriana, p.123
Literatura, p.111
Matthew Gregory Lewis, p.155
Modernidade poética, p.189
Movimento Evangélico, p.123
Narrador, p.141
Narratório, p.141
Narrativa literária, p.141
O despertar, p.65
Poesia, p.189
Profecia, p.173
Releituras, p.31
Revelação, p.173
Revisionismo, p.31
Romance gótico, p.155
Rushdie, p.97
Schauerroman, p.155
Sociedade, p.111
Subtexto, p.65
Táticas revisionistas, p.31
Tempo, p.65
Terrorismo, p.49
The Monk, p.155
Vitorianismo, p.123

SUBJECT INDEX

- Capitalism, p.49
Charles Baudelaire, p.189
Charlotte Brontë, p.123
Cloning, p.83
Contemporary English Literature, p.83
Contemporary literature, p.189
Cultural identity, p.15
Detective story, p.111
Discursive interpellation, p.15
Don DeLillo, p.49
Edgar Allan Poe, p.111
Evangelicalism, p.123
Fairy tales, p.31
Fiction, p.97
French literature, p.189
Gothic novel, p.155
Influence, p.97
Intertextuality, p.97
Jane Eyre, p.123
Jean-Michel Maulpoix, p.189
Kate Chopin, p.65
Kazuo Ishiguro, p.83
Literary contacts, p.155
Literary history, p.173
Literary narrative, p.141
Literature and history, p.49
Literature, p.111
Lyricism, p.189
Matthew Gregory Lewis, p.155
Modern poetry, p.189
Narratee, p.141
Narrator, p.141
National culture, p.15
Poetry, p.189
Prophecy, p.173
Reading, p.141
Retelling, p.31
Revelation, p.173
Revisionism, p.31
Revisionist tactics, p.31
Rushdie, p.97
Schauerroman, p.155
Scientific discourse, p.83
Society, p.111
Subtext, p.65
Terrorism, p.49
The awakening, p.65
The Monk, p.155
Time, p.65
United States, p.111
Victorian Literature, p.123
Victorianism, p.123

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- FERNANDES, G. M., p.49
FONTANARI, R., p.207
FRITSCH, V. H., p.123
GABRIEL, M. A. R., p.173
GAMA-KHALIL, M. M., p.141
MAGGIO, S., p.123
MARIANO, M. C. de O., p.49
MARTINS, M. C., p.31
MILANEZE, E., p.189
NAKAGOME, P.T., p.219
PREVIDE, M. C., p.211
ROSSI, A. D., p.65
SÁ, D. S. de, p.155
SÁ, L. F. F., p.97
SILVA, M. das G. G. V. da, p.15
SYLVESTRE, F. A., p.83
VASQUES, C. M., p.213
VILAÇO, F. de L., p.111
ZIMMERMANN, T. R., p.205

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

FONTANARI, Rodrigo, p.207
NAKAGOME, Patrícia Trindade, p.219
PREVIDE, Mauri Cruz, p.211
VASQUES, Cristina Maria, p.213
ZIMMERMANN, Tania Regina p.205

Livros Resenhados/
Reviewed Books

Com Roland Barthes, p.207
A tarefa do crítico, p.219
Manifesto onigâmico, p.211
Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leituras, p.213
Mulher e deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter p.205

ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES/ *DISSERTATIONS AND THESIS INDEX*

- A construção de personagens femininas: uma questão de autoria?
MELLO, Ludmila Giovanna Ribeiro de255

- *Os pescadores e As ilhas desconhecidas*, de Raul Brandão: entre itinerários e paisagens, a miséria
PIERINI, Mágnã Tânia Secchi.....255

- A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético
OLIVEIRA, Maria Aparecida de226

- A ironia nas “Terceiras Estórias: Tutaméia”
CAIXETA, Maryllu de Oliveira226

- Artimanhas de Eros: aspectos do erotismo e do esteticismo na poética de António Botto
MARTINS, Ricardo Marques.....228

- O romance histórico francês no século XIX: Hugo, Élémir e Balzac
RIBEIRO, Rosária Cristina Costa228

- O universo metalinguístico na obra de Mario Quintana: uma poética da linguagem
BOMBINI, Rosilene Frederico Rocha.....229

- Um palimpsesto em andamento: formas e reformas de uma personagem azevediana
BOERO, Simone Aparecida Alves Lima.....230

- Um estudo da tradução de *Primeiras Estórias* para o inglês
LIPORACI, Vanessa Chiconeli.....230

Missão, foco e escopo

A *Itinerários*, revista de literatura editada desde 1990, publica trabalhos originais de professores e pesquisadores vinculados a instituição de ensino superior nacional ou internacional. O objetivo principal do periódico é ser um veículo de divulgação de resultados de pesquisas realizadas no Brasil e no exterior, voltadas para diferentes linhas teórico-metodológicas próprias do campo da literatura. Assim, são editados artigos das mais variadas orientações teóricas bem como resenhas e entrevistas que tenham relação com os estudos literários. Em cada número, as colaborações têm como centro um tema previamente indicado pela comissão editorial. A aceitação dos originais submetidos à comissão depende da avaliação de, no mínimo, dois pareceristas *ad hoc*.

Política editorial

A *Itinerários* é semestral e publica artigos de autor que seja, no mínimo, doutorando. Os artigos devem ser inéditos e podem ser escritos em português, inglês, francês, espanhol e italiano. O artigo selecionado é publicado na língua original. Os números da revista são temáticos e os temas são divulgados com antecedência por meio do site da *Itinerários* e por associações como a ANPOLL e a ABRALIC. Não é publicado artigo de autor que tenha trabalho divulgado em número imediatamente anterior da revista. Os artigos publicados e as citações neles apresentadas são de responsabilidade exclusiva dos autores. As opiniões e julgamentos neles contidos não expressam posições dos editores nem da comissão editorial.

Critérios para publicação (itens de verificação para submissão) e processo de avaliação por pares

Para que o artigo seja publicado, é necessário que: a) tenha qualidade acadêmica adequada ao padrão da revista, aferida pelos editores e pelos pareceristas; b) seja inédito e não esteja sendo submetido para publicação em outro periódico; c) esteja de acordo com o tema do número em pauta, com as normas para publicação e com as exigências relativas a direitos autorais. A resenha deve apresentar uma apreciação crítica de obra recém-publicada de acordo com o que segue: obra nacional publicada há, no máximo, três anos; obra estrangeira há, no máximo, cinco anos. O resumo deve indicar o tema do artigo, o *corpus*, a metodologia (embasamento teórico) e os principais resultados da pesquisa. Os artigos e resenhas recebidos são avaliados por dois pareceristas *ad hoc*, seguindo o sistema de avaliação por pares *double blind review*, processo que preserva a identidade dos autores e dos consultores. Havendo

disparidade na avaliação dos dois pareceristas, o trabalho é enviado a um terceiro consultor, preservando-se sempre a identidade do(s) autor(es) e do consultor. Os autores são notificados sobre a aceitação ou a recusa do trabalho. O artigo ou resenha aprovado com pequenas ressalvas pode ter modificações realizadas pelos editores, pelo revisor da língua em que o trabalho foi escrito, pelo revisor do inglês (título em inglês, *abstract* e *keywords*) e pelos bibliotecários responsáveis pela normalização das referências (finais e no corpo do trabalho). Quando se tratar de mudanças substanciais, o autor é encarregado de fazê-las, remetendo o texto com as modificações solicitadas em destaque no prazo determinado pelos editores.

Diretrizes para autores

Apresentação dos trabalhos

Encaminhamento: Os autores devem realizar o cadastro (Login/Senha) no site da revista (<<http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=estudos&page=index>>), na seção Submissões Online, preencher corretamente o perfil e escolher a opção “AUTOR”. Após haver realizado esses passos, devem ir para “SUBMISSÕES ATIVAS” e iniciar o processo de submissão através do link “CLIQUE AQUI PARA INICIAR O PROCESSO DE SUBMISSÃO”, no qual irá realizar os cinco passos básicos:

1 - Início: Iniciar o processo de submissão, confirmando se está de acordo com as condições estabelecidas pela revista (marcando as caixas de seleção das condições e da declaração de direito autoral) e selecionar a seção ARTIGOS ou RESENHA;

2 - Inclusão de metadados: indicar os dados principais – nome, sobrenome, e-mail, título e resumo do artigo;

3 - Transferência de manuscritos: realizar a transferência do arquivo para o sistema;

4 - Transferência de documentos suplementares: realizar a transferência de arquivos com informações suplementares, que funcionam como um apêndice ou anexo ao texto principal, tais como instrumentos de pesquisa, conjuntos de dados e tabelas, que seguem os padrões de ética de avaliação, fontes de informação normalmente não disponíveis para leitores, ou figuras e/ou tabelas que não podem ser integradas ao texto em si.

5 - Confirmação: Concluir a submissão.

Após concluir os cinco passos acima descritos, o autor deve aguardar e-mail do editor. Nesse ínterim, o autor, efetuando o *login* na página *online* da revista, na tela “Submissões Ativas”, pode acompanhar todo o fluxo de seu trabalho, desde a submissão, passando pelo aceite, avaliação, reedição do original, até a sua publicação.

Normas para apresentação dos originais

Informações gerais

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, e devem trazer o título em inglês. O **Resumo** e as **Palavras-chave**, que precedem o texto, devem ser escritos no idioma do artigo, e os que o sucedem, em *inglês* (*Abstract – Keywords*).

Preparação dos originais

Apresentação: os trabalhos devem ser apresentados na fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5; devem ter de 10 páginas, no mínimo, a 25, no máximo. As resenhas devem ter, no máximo, 03 páginas.

Estrutura do trabalho. Deve obedecer à seguinte seqüência: Título; Autor(es) (nome completo, com o último sobrenome em maiúsculas); Filiação científica do(s) autor(es) (indicar em nota de rodapé: Sigla – Universidade. Faculdade/ Instituto – Departamento. Cidade – Estado – País. CEP – e-mail); Resumo (com o máximo de 200 palavras); Palavras-Chave (com até 7 palavras retiradas do texto); Título do texto em inglês; *Abstract*; *Keywords*; referências bibliográficas (trabalhos citados no texto).

Referências bibliográficas. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023:2000 da ABNT.

■ Livros e monografias

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

■ Capítulos de livros

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.). **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963. p.113-9.

CANDIDO, A. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976. p.73-88.

■ Dissertações e teses

GUELF, M. L. O. F. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drumond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

■ Artigos de periódicos

BRAIT, B. As lentes de Rubem Fonseca e de Toledo Malta surpreendendo Rio e São Paulo. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.13-20, 1998.

■ Artigos de jornais

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

■ Trabalhos de congressos ou similar

MARIN, A. J. Educação continuada: sair do informalismo? In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. Águas de São Pedro. **Anais...** São Paulo: UNESP, 1990. p.114-8.

■ Publicações On-line

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br> Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Candido (1999) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p.

(CANDIDO, 1999, p.543). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver dois autores, ambos são indicados, separados por ; (OLIVEIRA; MORAES, 1956), e quando tiver três ou mais, indica-se o primeiro seguido de et al. (CANDIDO et al., 1999). Citações com até 3 linhas devem estar entre aspas, seguidas do sobrenome do autor, ano e página; com mais de 3 linhas, usar recuo, corpo menor (corpo 10) e sem aspas, seguida do sobrenome do autor, ano e página, se necessário.

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página. As remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos ou Apêndices. Só quando imprescindíveis.

Tabelas. Devem ser numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e encabeçadas pelo título.

A desconsideração das normas implicará a não aceitação do trabalho. Os trabalhos recusados não serão devolvidos aos autores

Envio de artigos e resenhas

O envio de artigo ou resenha para avaliação, bem como toda correspondência que se fizer necessária, deve ser endereçada a: itinerários@fclar.unesp.br

Direito autoral

A aprovação do artigo para publicação implica cessão imediata e sem ônus dos direitos de publicação para a Itinerários. O autor continua detendo os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo fazer constar referência à primeira publicação na revista. Com a publicação do artigo, o autor recebe dois exemplares da revista; no caso de resenha, um exemplar.

Política de acesso livre

A Itinerários oferece acesso livre a seu conteúdo gratuitamente disponibilizado ao público por meio do site da revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços informados para a revista são usados exclusivamente para os serviços prestados por ela, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou para terceiros.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275 ou 3334-6234
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:



Impressão:

gráfica
unesp 

araraquara